

SORIN LORY BULIGA

**„SPIRIT” ȘI „MATERIE” ÎN
VIZIUNEA UNUI ARTIST-FILOSOF:
CONSTANTIN BRÂNCUȘI**

SORIN LORY BULIGA

**„SPIRIT” ȘI „MATERIE”
ÎN VIZIUNEA UNUI ARTIST-FILOSOF:
CONSTANTIN BRÂNCUȘI**

Scrișul Românesc
Fundapla - Editura
Craiova • 2010

Sorin Lory Buliga (n. 1960, Târgu-Jiu) a absolvit Liceul de matematică-fizică „Tudor Vladimirescu” din Târgu-Jiu în anul 1979 și Facultatea de Geografie și Geologie (specializarea Inginerie geologică și geofizică) a Universității din București în anul 1985.

În perioada 1985-2003 este inginer geolog la întreprinderi de profil din județul Gorj și profesor de geografie și geologie la colegii și licee din Timișoara și Târgu-Jiu. Este membru fondator al revistei de studii și cercetări „Gorjul Geografic”.

După o intensă muncă de teren și de cercetare, concretizată în numeroase lucrări de specialitate publicate, își susține doctoratul în geologie la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, în anul 2000.

Între anii 2004 și 2007 este custode al Muzeului Memorial „Iosif Keber” (care adăpostește biblioteca de artă a orașului Târgu-Jiu), perioadă în care face studii de biblioteconomie (obținând certificatul de „Bibliotecar cu studii superioare”, în anul 2005) și de istoria artei.

Din anul 2004 este șeful Centrului de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu, având o activitate de manageriat în sfera culturii și artelor plastice, de monitorizare a Ansamblului Monumental „Calea Eroilor” și de cercetare și punere în valoare a operei brâncușiene. Între anii 2004-2010 organizează numeroase manifestări culturale: expoziția națională a elevilor „Brâncușiana copiilor” (2007, 2008, 2009), saloane de artă (de primăvară, vară, toamnă) și expoziții personale cu artiștii gorjeni (în Târgu-Jiu dar și la Paris în anii 2008 și 2009), Salonul Național de Sculptură Mică (edițiile 2004, 2005, 2006, 2007), Salonul Internațional de Sculptură Mică (2008), Tabăra de pictură „Iosif Keber” (la Curtișoara în 2007, la Sighetu Marmației în 2008, la Tekija – Serbia în 2009), Simpozionul Internațional de Sculptură „Constantin Brâncuși” (2004, 2005, 2006, 2007, 2008), Tabăra de creație „Constantin Brâncuși” de la Pulkau (Austria, în 2009), simpozioanele cu participare națională și internațională din seria „Brâncușiana” (2005, 2006, 2007, 2008, 2009), manifestarea „În memoriam Constantin Brâncuși” (în 2008 și 2009 la Paris) etc. La Centrul „Brâncuși” înființează o bibliotecă de specialitate, o mediatecă și o colecție de tablouri și obiecte de artă realizate de artiștii gorjeni. Ține săptămânal conferințe pe teme brâncușiene elevilor și studenților. Realizează programul „Brâncuși on-line”, prin care se vizionează în direct imagini de la operele brâncușiene din Târgu-Jiu.

Preocupările sale în domeniul brâncușologiei i-au dat prilejul să abordeze subiecte variate, înscrise în sfera istoriei și criticii de artă, esteticii, religiei comparate, metafizicii și simbolismului. Este redactorul-șef al revistei „Brâncuși” (serie nouă) și redactor la revista de cultură „Caietele Columna”.

În perioada 2007-2008 este profesor asociat la Universitatea „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu, unde predă cursuri de istoria artei și cursul „Brâncuși”.

Din anul 2008 este membru al Consiliului Consultativ al Oamenilor de Cultură de pe lângă Primăria Municipiului Târgu-Jiu.

Își susține în 2007 masteratul în istoria artei la Facultatea de Filosofie și Istorie a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.

În anul 2010 își susține teza de doctorat în filosofie, specialitatea estetică (cu tematică brâncușiană), la Facultatea de Filosofie a Universității din București.

Din 2010 este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România și al Societății de Științe Istorice din România.

A întreprins numeroase călătorii – turistice sau de studii – în străinătate: Ucraina, Belarus, Rusia, Bulgaria, Cehia, Slovacia, Ungaria, Serbia, Macedonia, Slovenia, Germania, Austria, Franța, Spania, Italia, Vatican, Elveția, Andora, San Marino, Lichtenstein, Maroc, Grecia, Turcia, Israel.

„Orice lucru, ființă sau neființă, are un suflet”

„În filosofia mea despre viață, separarea spiritului de materie, la fel ca orice altă dualitate rămâne o iluzie. Spiritul și materia formează un tot unitar”

„Atunci, la răspântia meseriei mele, am zis: acest suflet al subiectului trebuie să-l redau. Căci sufletul va fi mereu viu”

„Sculptând în piatră, descoperim spiritul materiei, propria ei măsură. Mâna gândește urmărind gândul materiei”

„Artistul trebuie să știe cum să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă”

Constantin Brâncuși

CUPRINS

PREFAȚĂ.....	19
INTRODUCERE.....	25
 CAP. 1. BRÂNCUȘI ȘI ARTA MODERNĂ.....	 36
1.1. PREMISELE ARTEI MODERNE: MIȘCĂRILE ARTISTICE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX.....	36
1.2. ARTA MODERNĂ (1905–1945).....	44
1.2.1. Primitivismul și arta modernă.....	51
1.2.2. Fovismul.....	58
1.2.3. Expresionismul.....	60
1.2.4. Cubismul.....	70
1.2.5. Futurismul.....	78
1.2.6. Vorticismul.....	81
1.2.7. Avangarda rusă: suprematism și constructivism.....	82
1.2.8. Abstracționismul.....	85
1.2.9. Pictura metafizică.....	92
1.2.10. Dadaismul.....	93
1.2.11. Suprarealismul.....	96
1.2.12. Mitologii. Realism magic și realism fantastic.....	100
1.3. SCULPTORI DIN PERIOADA ARTEI MODERNE.....	101
1.4. BRÂNCUȘI ȘI MIȘCĂRILE ARTISTICE DE AVANGARDĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX.....	111
1.5. INFLUENȚA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI ASUPRA SCULPTURII SECOLULUI AL XX-LEA.....	133
 CAP. 2. SURSELE FILOSOFIEI CREATOARE LA CONSTANTIN BRÂNCUȘI.....	 139
2.1. FILOSOFIA NATURALITĂȚII STRĂMOȘEȘTI.....	140
2.1.1. „Filosofia naturalității” în texte și aforisme brâncușiene....	140
2.1.2. „Filosofia naturalității”, animism și panteism.....	147
2.1.3. Comportamentul „tradițional” al lui Brâncuși în viața cotidiană.....	152
2.1.4. Mobilierul țărănesc din atelierul lui Brâncuși.....	157
2.1.5. Influențele artei populare românești în opera lui Brâncuși.....	159
2.2. ORTODOXISM ȘI CREȘTINISM COSMIC.....	169

2.2.1. Biserica „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” și religia ortodoxă a lui Constantin Brâncuși.....	169
2.2.2. Creștinism cosmic.....	175
2.3. METAFIZICA ORIENTALĂ.....	184
2.4. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: ARTIST-FILOSOF CU GÂNDIRE MITO-RELIGIOASĂ.....	200

CAP. 3. „SPIRIT” ȘI „MATERIE” ÎN VIZIUNEA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI.....

3.1. SPIRITUL TĂINUIT ÎN MATERIE.....	206
3.2. SPIRITUL REPREZENTAT PRIN „LUMINĂ” ȘI „FOC” ÎN CICLUL BRONZURILOR LUSTRUITE.....	213
3.3. „DETAȘARE DE SINE”, „BUCURIE” ȘI „LUMINĂ” ÎN ACTUL DE CREAȚIE BRÂNCUȘIAN.....	215

CAP. 4. SIMBOLISMUL MITIC AL COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT.....

4.1. SIMBOLISMUL STÂLPULUI FUNERAR ROMÂNESC CA „ARBORE COSMIC” ȘI CA „AX AL LUMII”.....	225
4.2. SIMBOLISMUL STÂLPULUI FUNERAR ROMÂNESC CA „CENTRU AL LUMII”.....	228
4.3. SIMBOLISMUL „FUNIEI RĂSUCITE”, AL „FUNILOR ÎMPLETITE” ȘI AL ALINIAMENTULUI DE ROMBURI.....	229
4.4. SIMBOLISMUL COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT CA „LANȚ AL LUMILOR” ȘI AL CREATORULUI „ASCUNS” ÎN CREAȚIA SA.....	233
4.5. COLOANA FĂRĂ SFÂRȘIT ȘI REPREZENTAREA DIVINITĂȚII CA „STÂLP DE AUR”, „STÂLP DE LUMINĂ” SAU „STÂLP DE FOC”.....	234
4.6. AFORISME ȘI TEXTE BRÂNCUȘIENE LEGATE DE SIMBOLISMUL COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT.....	237
4.7. CALEA EROILOR SAU DRUMUL SACRU DE REÎNTOARCERE AL OMULUI SPRE CREATORUL SĂU.....	239

CAP. 5. SIMBOLISTICĂ SACRĂ INDIANĂ ÎN SCULPTURA REGELE REGILOR (SPIRITUL LUI BUDDHA).....

5.1. DATE GENERALE DESPRE SCULPTURA REGELE REGILOR (SPIRITUL LUI BUDDHA).....	241
5.1.1. Denumirea originală a sculpturii.....	241
5.1.2. Data realizării lucrării.....	242
5.1.3. Diverse interpretări.....	244
5.2. DESCRIEREA SCULPTURII.....	248
5.3. INTERPRETAREA SCULPTURII REGELE REGILOR (SPIRITUL LUI BUDDHA).....	254
5.3.1. Cheia de interpretare a sculpturii.....	254
5.3.2. Budism, hinduism, yoga și tantrism.....	256
5.3.3. Miturile „Oului cosmogonic” și al „Androginului”.....	270
5.3.4. Decodarea simbolismului sculpturii <i>Regele Regilor (Spiritul lui Buddha)</i>	273
 CAP. 6. „SPIRITUL” DESCĂTUȘAT DE MATERIE ÎN SIMBOLISMUL PĂSĂRILOR BRÂNCUȘIENE.....	 284
6.1. PLANUL TEMPLULUI DIN INDORE.....	285
6.2. SIMBOLISMUL MITIC AL PĂSĂRILOR BRÂNCUȘIENE.....	288
6.3. SEMNIFICAȚIA PĂSĂRILOR BRÂNCUȘIENE ÎN VIZIUNEA EXEGETILOR.....	291
6.4. TEXTE ȘI AFORISME ALE LUI BRÂNCUȘI DESPRE PĂSĂRILE SALE.....	297
 CONCLUZII	 301
 BIBLIOGRAFIE.....	 338
 REZUMATE (ÎN FRANCEZĂ ȘI ENGLEZĂ).....	 345
 POSTFAȚĂ.....	 381
 FOTOGRAFII.....	 390

TABLE OF CONTENTS

FOREWORD.....	19
INTRODUCTION.....	25
CHAP. 1. BRANCUSI AND MODERN ART.....	36
1.1. PREMISES OF MODERNE ART: ARTISTIC MOVEMENTS IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY.....	36
1.2. MODERN ART (1905–1945).....	44
1.2.1. Primitivism and modern art.....	51
1.2.2. Fovism.....	58
1.2.3. Expressionism.....	60
1.2.4. Cubism.....	70
1.2.5. Futurism.....	78
1.2.6. Vorticism.....	81
1.2.7. Russian vanguard: suprematism and constructivism.....	82
1.2.8. Abstractionism.....	85
1.2.9. Metaphysic painting.....	92
1.2.10. Dadaism.....	93
1.2.11. Surrealism.....	96
1.2.12. Mythologies. Magical realism and fantastic realism.....	100
1.3. SCULPTORS IN THE MODERN ART PERIOD.....	101
1.4. BRANCUSI AND THE VANGUARD ARTISTIC MOVEMENTS IN THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY.....	111
1.5. CONSTANTIN BRANCUSI'S INFLUENCE ON THE 20th CENTURY SCULPTURE.....	133
CHAP. 2. CONSTANTIN BRANCUSI'S SOURCES OF CREATIVE PHILOSOPHY.....	139
2.1. FOREFATHERS' NATURALITY PHILOSOPHY.....	140
2.1.1. "Naturality philosophy" in Brancusi's texts and aphorisms.....	140
2.1.2. "Naturality philosophy", animism and pantheism.....	147
2.1.3. Brancusi's "traditional" behaviour in daily life.....	152
2.1.4. Folk furniture in Brancusi's workshop.....	157
2.1.5. Influences of Romanian folk art in Brancusi's work.....	159
2.2. ORTODOXISM AND COSMIC CRISTIANITY.....	169
2.2.1. "St. Apostles Petru and Pavel" Church and Constantin	

Brancusi's orthodox religion.....	169
2.2.2. Cosmic Christianity.....	175
2.3. ORIENTAL METAPHYSICS.....	184
2.4.CONSTANTIN BRANCUSI: ARTIST-PHILOSOPHER WITH MYTHICAL-RELIGIOUS THINKING.....	200
 CHAP. 3. "SPIRIT" AND "MATTER" IN THE CONSTANTIN BRANCUSI'S VISION.....	 205
3.1. SPIRIT HIDDEN IN MATTER.....	206
3.2. SPIRIT REPRESENTED BY "LIGHT" AND "FIRE" IN THE POLISHED BRONZE CYCLE.....	213
3.3. "SELF-DETACHMENT", "JOY" AND "LIGHT" IN BRANCUSI'S CREATION ACT.....	215
 CHAP. 4. <i>THE ENDLESS COLUMN</i> MYTHICAL SYMBOLISM	 219
4.1. ROMANIAN FUNERAL PILLON SYMBOLISM AS "COSMIC TREE" AND AS "WORLD'S AXIS".....	225
4.2. ROMANIAN FUNERAL PILLON SYMBOLISM AS "WORLD'S CENTRE".....	228
4.3. "TWISTED ROPE", "BRAIDED ROPES" AND RHOMBUS ALIGNMENT SYMBOLISM.....	229
4.4. <i>THE ENDLESS COLUMN</i> SYMBOLISM AS "WORLDS' CHAIN" AND OF THE CREATOR "HIDDEN" IN HIS CREATION.....	233
4.5. <i>THE ENDLESS COLUMN</i> AND DIVINITY REPRESENTATION AS "PILLON OF GOLD", "PILLON OF LIGHT" OR "PILLON OF FIRE".....	234
4.6. BRANCUSI'S APHORISMS AND TEXTS ON <i>THE ENDLESS COLUMN</i> SYMBOLISM.....	237
4.7. <i>HEROES' WAY</i> OR THE SACRED RETURN WAY OF MAN TO HIS CREATOR.....	239
 CHAP. 5. INDIAN SACRED SIMBOLYSM IN THE SCULPTURE <i>KING OF KINGS (SPIRIT OF BUDDHA)</i>.....	 241

5.1. GENERAL DATA ON THE SCULPTURE <i>KING OF KINGS</i> (<i>SPIRIT OF BUDDHA</i>).....	241
5.1.1. Originary sculpture date.....	241
5.1.2. Work achievement date.....	242
5.1.3. Various interpretations.....	244
5.2. SCULPTURE DESCRIPTION.....	248
5.3. INTERPRETATION OF THE SCULPTURE <i>KING OF KINGS</i> (<i>SPIRIT OF BUDDHA</i>).....	254
5.3.1. Sculpture interpretation key.....	254
5.3.2. Buddhism, Hinduism, Yoga and Tantrism.....	256
5.3.3. Myths of “Cosmogony Egg” and of the “Androgen”.....	270
5.3.4. <i>King of Kings</i> (<i>Spirit of Buddha</i>) sculpture symbolism decodification.....	273
 CHAP. 6. “SPIRIT” RELEASED BY MATTER IN BRÂNCUȘI’S <i>BIRDS</i> SYMBOLISM.....	 284
6.1. INDORE TEMPLE PLAN.....	285
6.2. BRANCUSI’S <i>BIRDS</i> MYTHICAL SYMBOLISM.....	288
6.3. BRANCUSI’S <i>BIRDS</i> SIGNIFICANCE IN THE EXEGETS’ VISION.....	291
6.4. BRANCUSI’S TEXTS AND APHORISMS ABOUT HIS <i>BIRDS</i>	297
 CONCLUSIONS.....	 301
 BIBLIOGRAPHY.....	 338
 ABSTRACTS (IN FRENCH AND ENGLISH).....	 347
 AFTERWORD.....	 381
 PHOTOGRAPHS.....	 390

SOMMAIRE

PRÉFACE.....	19
INTRODUCTION.....	25
CHAPITRE 1. BRANCUSI ET L'ART MODERNE.....	36
1.1. LES PRÉMISSSES DE L'ART MODERNE: LES MOUVEMENTS ARTISTIQUES DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX-ÈME SIÈCLE.....	36
1.2. L'ART MODERNE (1905-1945).....	44
1.2.1. Le primitivisme et l'art moderne.....	51
1.2.2. Le fauvisme.....	58
1.2.3. L'expressionnisme.....	60
1.2.4. Le cubisme.....	70
1.2.5. Le futurisme.....	78
1.2.6. Le vorticisme.....	81
1.2.7. L'avant-garde russe: suprématisme et constructivisme.....	82
1.2.8. L'abstractionnisme.....	85
1.2.9. La peinture métaphysique.....	92
1.2.10. Le dadaïsme.....	93
1.2.11. Le surréalisme.....	96
1.2.12. Des mythologies. Réalisme magique et réalisme fantastique.....	100
1.3. DES SCULPTEURS DE LA PÉRIODE DE L'ART MODERNE.....	101
1.4. BRANCUSI ET LES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE DU DÉBUT DU XX-ÈME SIÈCLE.....	111
1.5. L'INFLUENCE DE CONSTANTIN BRANCUSI SUR LA SCULPTURE DU XX-ÈME SIÈCLE.....	133
CHAPITRE 2. LES SOURCES DE LA PHILOSOPHIE CRÉATRICE CHEZ CONSTANTIN BRANCUSI.....	139
2.1. LA PHILOSOPHIE DE LA NATURALITÉ ANCESTRAL.....	140
2.1.1. La philosophie de la naturalité dans les textes et les aphorismes brancusiens.....	140
2.1.2. «La philosophie de la naturalité», animisme et panthéisme.....	147
2.1.3. Le comportement traditionnel chez Brancusi	

dans la vie quotidienne.....	152
2.1.4. Le mobilier paysan de l'atelier de Brancusi	157
2.1.5. Les influences de l'art populaire roumain dans l'œuvre de Brancusi.....	159
2.2. ORTHODOXIE ET CHRISTIANISME COSMIQUE.....	169
2.2.1. L'Église «Les Saints Apôtres Pierre et Paul» et la religion orthodoxe de Constantin Brancusi.....	169
2.2.2. Le christianisme cosmique.....	175
2.3. LA MÉTHAPYSIQUE ORIENTALE.....	184
2.4. CONSTANTIN BRANCUSI: ARTISTE-PHILOSOPHE À UNE PENSÉE MYTHO-RELIGIEUSE.....	200

CHAPITRE 3. «ESPRIT» ET «MATIÈRE» DANS LA VISION DE CONSTANTIN BRANCUSI.....	205
3.1. L'ESPRIT CACHÉ DANS LA MATIÈRE.....	206
3.2. L'ESPRIT REPRÉSENTÉ PAR LA LUMIÈRE ET LE FEU DANS LE CYCLE DES BRONZES POLIS.....	213
3.3. «DÉTACHEMENT DE SOI», «JOIE» ET «LUMIÈRE» DANS L'ACTE DE LA CRÉATION BRANCUSIENNE.....	215

CHAPITRE 4. LE SYMBOLISME MYTHIQUE DE LA COLONNE SANS FIN.....	219
4.1. LE SYMBOLISME DU PILIER FUNÉRAIRE ROUMAIN COMME «ARBRE COSMIQUE» ET COMME «AXE DU MONDE».....	225
4.2. LE SYMBOLISME DU PILIER FUNÉRAIRE ROUMAIN COMME «CENTRE DU MONDE».....	228
4.3. LE SYMBOLISME DE «LA CORDE TORDUE», DES «CORDES ENTRELACÉES» ET DE L'ALIGNEMENT DES LOSANGES.....	229
4.4. LE SYMBOLISME DE <i>LA COLONNE SANS FIN</i> COMME «CHAÎNE DES MONDES» ET DU CRÉATEUR «CACHÉ» DANS SA CRÉATION.....	233
4.5. <i>LA COLONNE SANS FIN</i> ET LA REPRÉSENTATION DE LA DIVINITÉ COMME «PILIER EN OR», «PILIER DE LUMIÈRE» OU «PILIER DE FEU».....	234
4.6. DES APHORISMES ET DES TEXTES BRANCUSIENS LIÉS AU SYMBOLISME DE <i>LA COLONNE SANS FIN</i>	237
4.7. LA VOIE DES HÉROS OU LE CHEMIN SACRÉ DU RETOUR DE L'HOMME VERS SON CRÉATEUR.....	239

CHAPITRE 5. LE SYMBOLIQUE SACRÉ INDIEN DANS LA SCULPTURE <i>LE ROI DES ROIS (L'ESPRIT DE BOUDDHA)</i>	241
5.1. DES DONNÉES GÉNÉRALES SUR LA SCULPTURE <i>LE ROI DES ROIS (L'ESPRIT DE BOUDDHA)</i>	241
5.1.1. La dénomination originale de la sculpture.....	241
5.1.2. La date de la réalisation de l'œuvre.....	242
5.1.3. Diverses interprétations.....	244
5.2. LA DESCRIPTION DE LA SCULPTURE	248
5.3. L'INTERPRÉTATION DE LA SCULPTURE <i>LE ROI DE ROIS (L'ESPRIT DE BOUDDHA)</i>	254
5.3.1. La clé de l'interprétation de la sculpture.....	254
5.3.2. Le bouddhisme, le hindouisme, le yoga et le tantrisme.....	256
5.3.3. Les mythes de «l'Oeuf cosmogonique» et de «l'Androgyne»..	270
5.3.4. Le décodage du symbolisme de la sculpture <i>Le Roi de Rois (L'Esprit de Bouddha)</i>	273
 CHAPITRE 6. «L'ESPRIT» LIBÉRÉ DE LA MATIÈRE DANS LE SYMBOLISME <i>DES OISEAUX BRANCUSIENS</i>	 284
6.1. LE PLAN DU TEMPLE D'INDORE.....	285
6.2. LE SYMBOLISME MYTHIQUE DES <i>OISEAUX BRANCUSIENS</i>	288
6.3. LA SIGNIFICATION <i>DES OISEAUX BRANCUSIENS</i> DANS LA VISION DES EXÉGÈTES.....	291
6.4. TEXTES ET APHORISMES DE BRANCUSI SUR SES <i>OISEAUX</i>	297
 CONCLUSIONS.....	301
 BIBLIOGRAPHIE.....	338
 RÉSUMÉS (EN ANGLAIS ET FRANÇAIS).....	345
 POSTFACE.....	381
 PHOTOGRAPHIES.....	390

PREFAȚĂ

Domnul Sorin Lory Buliga, autorul cărții „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: *Constantin Brâncuși*”, face parte din acea categorie a absolvenților de alte facultăți decât cea de profil, dar a celor care și-au însușit prin pasiune instrumentele și viziunea proprii demersului filosofic. Mai mult: el este, indubitabil, un pasionat și un fin cunoscător al operei brâncușiene. Deține de mai mulți ani și o funcție oficială în acest sens (șef al Centrului de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu) iar domnia sa și-a onorat acest titlu, de persoană oficială desemnată să conserve și să promoveze opera și mărturiile despre marele sculptor universal născut în Hobița Gorjului.

Lucrarea este alcătuită din șase capitole astfel intitulate: 1. „Brâncuși și arta modernă”, 2. „Sursele filosofiei creatoare la Constantin Brâncuși”; 3. „*Spirit* și *materie* în viziunea lui Constantin Brâncuși”; 4. „Simbolismul mitic al *Coloanei fără Sfârșit*”; 5. „Simbolică sacră indiană în sculptura lui Brâncuși, *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)*” și 6. „*Spiritul* descătușat de materie în simbolismul *Păsărilor* brâncușiene”.

Ipoteza autorului poate fi simplu redată astfel: Brâncuși este cel mai important sculptor al sec. XX, care a revoluționat această artă străveche, dar în același timp el este și un gânditor-sculptor remarcabil. Argumentele aduse de Sorin Buliga se întind pe aproape 340 de pagini de text scris și explicat. El debutează cu surprinderea surselor teoretice și artistice de ordin universal. Nu lipsesc trimerurile la cubism, expresionism, dadaism (Tristan Tzara), suprarealism etc.

Axa demonstrației sale se centrează pe ideea conform căreia Brâncuși reprezintă chintesenta spiritualității românești în domeniul formelor spiritului, cu precădere, se înțelege, în orizontul formelor vizual-plastice. În acest context, merită amintite și considerațiile sale referitoare la ortodoxismul și creștinismul cosmic brâncușian.

Exemplele alese sunt pertinente, iar interpretările formulate sunt congruente cu unele teoretizări ale lui Barbu Brezianu dar și ale altor exegeți, inclusiv din spațiul anglo-american, dar și francez. Expresia cea mai folosită pentru demonstrațiile din prima treime a lucrării mi se pare următoarea: „Constantin Brâncuși: artist-filosof cu gândire mito-religioasă”.

Foarte bine redactate sunt cap. 3 și 4, în cuprinsul cărora apar idei precum: a) reprezentarea spiritului prin „lumină” și „foc” în ciclul bronzurilor lustruite, b) „detașarea de sine” și „bucuria” ca momente constitutive în actul de creație al operelor brâncușiene, c) argumente diverse

pentru a marca simbolismul mitic al *Coloanei fără sfârșit*. Se poate admite, credem, că acest al patrulea capitol este partea cea mai reușită a cărții.

De asemenea, argumente interesante sunt formulate și în capitolul al cincilea, în cel dedicat simbolisticii sacre indiene recognoscibile în opera lui Brâncuși sau în capitolul șase, în care sunt analizate semnificațiile simbolice ale *Păsărilor* brâncușiene.

Lucrarea se prezintă ca o reușită estetico-filosofică în cuprinsul interpretărilor despre opera sculpturală brâncușiană. Argumentele sunt întărite de exemple, iar biografia fundamentală este excelent folosită în textul lucrării.

În mod paradoxal despre Brâncuși nu există, în românește, multe cărți ample. Barbu Brezianu, Ion Mocioi, Ion Pogorilovschi, Constantin Zărnescu, Nina Stănculescu, Sorana Georgescu-Gorjan, Robert Velescu, Grigore Smeu, Matei Stîrcea-Crăciun, Dumitru Daba sunt numele cele mai cunoscute de un număr mic de specialiști. Astfel, estetica și antropologia artistică a genialului roman trăitor la Paris și afirmat la New York, admirat în propria-i țară – mai ales în absență – au fost dezvoltate cu minuție și competență, dar aceste contribuții nu sunt cunoscute dincolo de fruntariile României. Excepția singulară a lui Barbu Brezianu nu face decât să marcheze și mai pregnant această situație, oarecum tristă.

La peste o jumătate de secol de la trecerea în eternitate a lui Brâncuși a sosit totuși vremea ca și-n orizont autohton să apară lucrări compatibile și comparabile cu cele publicate în Statele Unite și în Franța. Sorin Buliga s-a dovedit a fi un autor încadrabil în această prestigioasă companie de critici, istorici ai artelor plastice și de esteticieni. Nu este puțin lucru și tocmai de aceea semnalăm cu bucurie acest nou volum dedicat genialului gorjean.

Ianuarie 2010

Prof. univ. dr. Vasile Morar
Facultatea de Filosofie
Universitatea din București

FOREWORD

Mr. Sorin Lory Buliga, author of „*Spirit*” and “*matter*” in the vision of an artist-philosopher: *Constantin Brancusi*”, belongs to a different category of graduates, that of another speciality, but who passionately assimilated the instruments and vision of a philosophical demarche. Furthermore, he is, undoubtedly, a passionate and fine connoisseur of Brancusi’s work. In this respect, he has been in an official position for many years (Head of “Constantin Brancusi” Culture and Art Centre in Târgu-Jiu) and he honoured this title of official authority in preserving and promoting the work and legacy of the great artist born in Hobița of Gorj.

The work is consisted of six chapters named: 1. “Brancusi and the Modern Art”, 2. “Constantin Brancusi’s Sources of Creative Philosophy”, 3. “*Spirit* and *matter* in Constantin Brancusi’s vision”; 4. “Mythical Symbolism of *The Endless Column*”; 5. “Sacred Indian symbolism in Brancusi’s sculpture *King of Kings (Spirit of Buddha)* and 6. “*Spirit* realised by matter in Brancusi’s *Birds*”.

The author’s hypothesis can be simply reported in the following way: Brancusi is the most important sculptor of the 20th century, who revolutionised this ancient art, but at the same time, he is a remarkable thinker-sculptor. The arguments brought by Sorin Buliga cover almost 340 pages of written and explained text. He makes his debut outlining the artistic and universal sources. He also mentions cubism, expressionism, dadaism (Tristan Tzara), surrealism etc.

The axis of his demonstration is centred upon the idea that Brancusi represents the focus of the Romanian spirituality in the field of spirit form, mainly in the horizon of the visual-plastic shapes. Within this context, his considerations regarding Brancusi’s orthodoxy and cosmic christianity are worth mentioning.

The examples chosen are pertinent, and the interpretations are congruent with some of Barbu Brezianu’s theories as well as of other exegetes, including the Anglo-American space, and also the French one. The expression mostly used for the demonstrations in the first third of the work seems to be the following: “Constantin Brancusi: artist-philosopher with mythical-religious mentality”.

Very well written are also chapters 3 and 4, consisting of ideas such as: a) the representation of spirit by “light” and “fire” in the cycle of the polished bronze, b) the “self-detachment” and “joy” as constitutive moments in the creation act of Brancusi, d) diverse arguments to mark the mythical

symbolism of *The Endless Column*. One can admit that this fourth chapter is the best part of the book.

Nevertheless, interesting arguments are also made in the chapter number five, dedicated to Indian sacred symbolism recognisable in Brancusi work or in chapter number six, in which the symbolical significance of Brancusi's *Birds* are analysed.

The work is an esthetical-philosophical success among the many interpretations about Brancusi's sculptural work. The arguments are supported by examples, and the fundamental biography is excellently used throughout the written work.

As a paradox, there are not too many detailed books on Brancusi, in Romanian. Barbu Brezianu, Ion Mocioi, Ion Pogorilovschi, Constantin Zărnescu, Nina Stănculescu, Sorana Georgescu-Gorjan, Robert Velescu, Grigore Smeu, Matei Stîrcea-Crăciun, Dumitru Daba are the most known specialists. Thus, the artistic aesthetics and anthropology of the genius dwelling in Paris and affirmed in New York, admired in his own country – especially in his absence – were attentively and competently developed, but these within the borders of Romania. Barbu Brezianu's sole exception points out, even more, this rather sad situation.

Half a century after Brancusi's passing, we consider that is time Romanian, compatible works and comparable with the ones in the United States and France appeared. Sorin Buliga proved to be an author well fitted into this prestigious company of art and aesthetician critics and historians. It is no mere thing and therefore, we gladly salute this volume dedicated to our Gorj hailing genius.

January 2010

Prof. Univ. Dr. Vasile Morar
Faculty of Philosophy
University of Bucharest

PRÉFACE

Monsieur Sorin Lory Buliga, l'auteur du livre «*Esprit*» et «*matière*» dans la vision d'un artiste-philosophe: Constantin Brancusi, fait partie de cette catégorie des diplômés d'autres facultés que celle de profil, mais à ceux qui ont acquis par passion les instruments et la vision propres à la démarche philosophique. En plus, il est indubitablement, un passionné et un fin connaisseur de l'œuvre brancusienne. Il détient depuis plusieurs années une fonction officielle à ce sens (le chef du Centre de Culture et d'Art «Constantin Brancusi» de Târgu-Jiu), en honorant ce titre, de personne officielle désignée à conserver et à promouvoir l'œuvre et les témoignages sur le grand sculpteur universel né à Hobița du Gorj.

Son ouvrage est formé de six chapitres intitulés : 1. «Brancusi et l'art moderne»; 2. «Les sources de la philosophie créatrice chez Constantin Brancusi»; 3. «*Esprit et matière* dans la vision de Constantin Brancusi»; 4. «Le symbolisme mythique de *la Colonne sans fin*»; 5. «Le symbolique sacré indien dans la sculpture de Brancusi *Le Roi des rois* (*Esprit de Bouddha*) et 6. «L'Esprit déchaîné de matière dans le symbolisme des Oiseaux brancusiens».

L'hypothèse de l'auteur peut être simplement exprimée de cette façon: Brancusi est le plus important sculpteur du XX-ème siècle, qui a révolutionné cet art ancien, mais en même temps il est aussi un penseur-sculpteur remarquable. Les arguments apportés par Sorin Buliga s'étendent sur environ 340 pages de texte écrit et expliqué. Il débute par surprendre les sources théoriques et artistiques d'ordre universel. Il n'y manque pas les références au cubisme, l'expressionnisme, le dadaïsme (Tristan Tzara), le surréalisme, etc..

L'axe de sa démonstration est centré sur l'idée conformément à laquelle Brancusi représente la quintessence de la spiritualité roumaine dans le domaine des formes de l'esprit, surtout, on entend, dans l'horizon des formes visuellement plastiques. Dans ce contexte, il faut également rappeler ses considérations par rapport à l'orthodoxie et au christianisme cosmique brancusien.

Les exemples choisis sont pertinents, et les interprétations formulées sont congrues avec quelques théorisations de Barbu Brezianu mais aussi d'autres exégètes, y compris de l'espace anglo-américain, mais aussi français. L'expression la plus employée dans la première partie de l'ouvrage, me paraît la suivante: «Constantin Brancusi: artiste-philosophe à une pensée mytho-religieuse.

Très bien rédigés sont les chapitres 3 et 4, dans le contenu desquels de nouvelles idées apparaissent: a) la façon dont l'esprit est représenté par «la lumière» et «le feu» dans le cycle des bronzes polis, c) «le détachement de soi» et «la joie» comme des moments constitutifs dans l'acte de création des œuvres brancusiennes, c) des arguments divers pour marquer le symbolisme mythique de *la Colonne sans fin*. Mais on peut admettre, on le croit, que ce quatrième chapitre est la partie la plus réussie du livre.

Il y a aussi des arguments intéressants qui sont formulés dans le cinquième chapitre, celui dédié à la symbolique sacrée indienne récurrents chez des œuvres de Brancusi ou dans le sixième chapitre, dans lequel sont analysées les significations symboliques des *Oiseaux* brancusiens.

L'ouvrage se présente comme une réussite esthétique et philosophique dans le contenu des interprétations sur l'œuvre sculpturale brancusienne. Les arguments sont soutenus par des exemples, et la biographie fondamentale est excellemment employée dans le texte de l'ouvrage.

Paradoxalement, sur Brancusi il n'y a pas, en roumain, beaucoup de livres de grande envergure. Barbu Brezianu, Ion Mocioi, Ion Pogorilovschi, Nina Stănculescu, Sorana Georgescu-Gorjan, Robert Velescu, Grigore Smeu, Matei Stîrcea-Crăciun, Dumitru Daba, sont les noms les plus connus par un petit nombre de spécialistes. Ainsi, l'esthétique et l'anthropologie artistique du génial roumain qui a vécu à Paris et s'est affirmé à New York, admiré dans son propre pays – surtout en absence – ont été développés avec minutie et compétence, mais ces contributions sont connues au-delà des frontières de la Roumanie. L'exception singulière de Barbu Brezianu ne fait que marquer plus fort cette situation, en quelque sorte triste.

À environ un demi siècle du passage dans l'éternité de Brancusi, il est arrivé quand même le temps que dans l'horizon autochtone des ouvrages compatibles et comparables avec ceux publiés, apparaissent aux États-Unis et en France. Sorin Buliga a prouvé à être un auteur qui se circonscrit dans cette prestigieuse série de critiques, historiens des arts plastiques et des esthéticiens. Ce n'est pas insignifiant et c'est pour cela qu'on signale avec joie ce nouveau volume dédié à la génialité de Gorj.

Janvier 2010

Professeur univ. dr. Vasile Morar
La Faculté de Philosophie
L'Université de Bucarest

INTRODUCERE

Cartea cu titlul „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși are ca scop principal explicarea concepțiilor filosofice ale sculptorului privind existența „spiritului” și a raportului pe care el îl stabilește cu materia. Am ales această temă deoarece ea conduce, după părerea mea, direct în centrul dimensiunii filosofice și estetice a operei brâncușiene, reprezentând calea cea mai directă, dar și cea mai dificilă, de a înțelege opera creatorului sculpturii moderne, românul Constantin Brâncuși. La o astfel de cunoaștere de profunzime m-a obligat în mare măsură și faptul că am condus în ultimii șase ani Centrul de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu. Dar, în esență, trebuie să mărturisesc că m-au atras, de mulți ani, insolitul, singularitatea și varietatea formelor artistice brâncușiene, polisemantismul și o anumită ambiguitate a lor, dar mai ales misterul și profunzimile metafizice sugerate de acestea.

În această cercetare am ținut cont de părerile principalilor exegeți ai operei brâncușiene, pe care i-am parcurs și i-am citat adesea (bibliografia lucrării numără 158 de titluri), am ținut o strânsă legătură – în mod direct sau prin corespondență – cu cercetători renumiți de la Centrul „Georges Pompidou” (de care ține Atelierul Brâncuși) din Paris sau din Anglia și Statele Unite și am avut șansa de a aduce la zi cunoștințele despre Brâncuși, achiziționând de la librăria Flamarillon ultimile apariții în domeniu. Am avut și un contact nemijlocit cu opera lui Constantin Brâncuși, la Târgu-Jiu, Craiova, București și Paris. Am apelat însă și la alte surse decât cele folosite până acum, punând accentul pe cele românești, orientale și avangardiste. Coroborând informațiile care mi-au venit din toate aceste direcții, am ajuns la propriile mele opinii, mai multe aspecte pe care le-am descoperit fiind originale.

Am ținut cont și de faptul că la Brâncuși biografia sa empirică (profană) se împletește cu biografia sa culturală (spirituală), că opera lui face conexiunea cu filosofia.

În vederea realizării dezideratului amintit a trebuit însă clarificată mai întâi viziunea generală, filosofică și religioasă a artistului despre viață, lume și artă și decelați factorii care au coroborat și au dus la conturarea ei: „filosofia naturalității” strămoșești (de factură panteist-animistă), credința creștin-ortodoxă, metafizica orientală (în special cea din spațiul indotibetan), conceptele și ideile filosofice (uneori mistice) ce stăteau la baza

unor curente ale artei moderne (mai ales expresionismul, abstracționismul și dadaismul) sau ale unor „mode culturale” ale epocii (primitivismul).

Asumarea tradiției populare a satului românesc natal – un creștinism țărănesc („cosmic”) de la care se revendică filosofia și religiozitatea lui Brâncuși – a fost urmărită nu numai în textele și aforismele lui, ci și în comportamentul sau „tradițional”, în felul țărănesc în care și-a mobilat atelierul, și mai ales în arta sa.

Odată deslușită această viziune pot deveni inteligibile și concepțiile „arhaice” ale lui Brâncuși, privind existența unui cosmos magic, „viu” și unitar, în care orice lucru („ființă sau neființă”) are „suflet” (spirit), iar spiritul și materia formează un „tot unitar”.

Mult mai dificil de înțeles rămâne însă actul de creație brâncușian, în care artistul în prealabil se „detașă de sine însuși”, pentru a se „armoniza” apoi cu „sufletul materialului” (numit de el „ființa din interiorul materiei” de esență cosmică, sau „esența reală” a lucrurilor) în timpul ciopririi directe a pietrei sau lemnului, fapt ce face trimitere mai degrabă la utilizarea intuiției decât a rațiunii. Acest „proces de esențializare” conduce la obținerea progresivă a „formeii ideii în sine” (sau „forma-cheie” pentru fiecare subiect), care este de fapt o formă vizibilă și artistică ce reprezintă „spiritul materiei”. O altă posibilitate de sugerare a acestui spirit sunt și reflexiile luminoase din bronzurile sale intens șlefuite.

Cu toate că Brâncuși a fost un artist-filosof cu o gândire mitoreligioasă, care a valorificat în creațiile sale o experiență magico-simbolică provenită din imaginarul satului său natal, el a reușit să fie și primul sculptor modern al lumii, care, întrerupând tradiția academică (figurativă), a făcut din ceva foarte vechi, sculptura (nonfigurativă) cea mai nouă. De altfel acest dualism arhaic/modern este caracteristica cea mai evidentă și impresionantă a operei sale.

În ciuda implicării sale în avangardele artistice ale epocii, Brâncuși a rămas un artist independent, căutând pe cont propriu „Sursa Artei”. Această sursă constantă a artei sale a găsit-o în folclorul românesc, în materialele sale de lucru și mai ales – prin introspecții abisale – în el însuși.

Brâncuși a înnoit însă arta într-un mod particular, altfel decât avangardiștii care aveau în general o artă oarecum circumstanțială (reflectând „omul epocii sale”, răzvrătit), care era o replică la tradiția artistică occidentală, figurativă, imitativă și învechită. Artă lui nonfigurativă, ce prezintă aspecte metafizice adânci, nu poate fi „datată”, ea este perenă. Brâncuși, prin investigații de o mare profunzime a adus la suprafață, prin formele sale nonfigurative, chiar fundamentele metafizice, spirituale, ale ființei umane. În acest fel el a făcut accesibile forme altfel inaccesibile.

Pentru a se înțelege mai bine factura spirituală a artei brâncușiene, am supus interpretării în cheie mitică și filosofică trei lucrări ale artistului, toate având ca numitor comun reprezentarea spiritului (uman și divin deopotrivă, potrivit concepțiilor sale): *Pasărea în spațiu* este sufletul uman eliberat, în ascensiunea lui spre cer și divin, *Coloana fără sfârșit* este o teofanie uranică (Divinitatea ca *Axis Mundi*), iar *Regele regilor* (*Spiritul lui Buddha*) sugerează corespondența între microcosmosul uman și macrocosmos, ca și căile de eliberare ale sufletului până la fuziunea lui cu Absolutul.

Toate aceste sculpturi pleacă de la forme plastice din arta populară românească, dar în semantica lor sunt integrate și sensuri metafizice indiene și universale.

În vederea decodării simbolismului acestor lucrări m-am folosit de mituri (în special cosmogonice) românești, orientale (mai ales din spațiul indo-tibetan) și universale, de credințe biblice și de aforisme și texte brâncușiene. Am folosit de asemenea numeroase imagini ale unor elemente de folclor românesc, majoritatea fiind executate de mine în diverse muzee și locuri din țară (cartea are 50 de figuri ce reunes 174 fotografii). Multe elemente de interpretare a acestor lucrări sunt originale.

Necesitatea unei astfel de lucrări complexe privind ampla viziune filosofică a lui Brâncuși și modul în care aceasta s-a reflectat în arta sa, a fost înțeleasă în primul rând de domnul profesor universitar dr. Vasile Morar, căruia îi mulțumesc pentru sfaturi și pentru încrederea cu care m-a onorat și m-a obligat în același timp, ca și pentru modul exemplar în care ne învață cum trebuie să fi român și european în același timp.

Le mulțumesc de asemenea domnului profesor universitar dr. Ion Ianoși, domnului profesor universitar dr. Gheorghe Vlăduțescu și domnului profesor universitar dr. Gheorghe Ceașu pentru sfaturile și informațiile care mi le-au furnizat în vederea îmbunătățirii acestei cărți.

Îi sunt îndatorat domnului profesor universitar dr. Grigore Smeu pentru căldura cu care a știut întotdeauna să mă întâmpine și de asemenea pentru colaborarea fructuoasă pe care am avut-o cu domnia sa, în vederea desfășurării unor simpozioane „Brâncușiana” la Târgu-Jiu.

Îmi exprim întreaga grațitudine față de domnul profesor dr. Mircea Itu, care m-a încurajat pe calea descifrării în cheia filosofiilor indiene a unor lucrări brâncușiene (realizând de altfel și o excelentă prefață la cartea mea „Simbolistică sacră în opera lui Constantin Brâncuși”).

Aduc mulțumiri doamnei dr. Nina Stănculescu, doamnei profesoare Sorana Georgescu-Gorjan, domnului profesor dr. Ion Mocioi, domnului profesor Constantin Zărnescu, domnului profesor universitar dr. Dumitru Daba și domnului inginer Lucian Gruia pentru sfaturile deosebit de

competente, prietenia și sprijinul constant care mi l-au acordat în domeniul brâncușologiei, în ultimii zece ani.

Păstrez o amintire vie, plină de recunoștință, regretatului cercetător dr. Ion Pogorilovschi, unul din cei mai importanți exegeți ai operei brâncușiene din lume, cu care am purtat numeroase discuții privind diverse aspecte ale vieții și operei lui Constantin Brâncuși și care m-a onorat cu prietenia domniei sale.

INTRODUCTION

The book called *"Spirit" and "matter" in the vision of an artist-philosopher: Constantin Brancusi* aims towards the explanation of the sculptor's philosophical concepts regarding the existence of "spirit" and the report it establishes with matter. I have chosen this theme as, in my opinion, leads right into the centre of the philosophical and aesthetical dimension of Brancusi's work, representing the most direct (but difficult) way of understanding the work of the modern sculpture creator, the Romanian Constantin Brancusi. In order to deepen such knowledge I was helped by my position as director for last six years of "Constantin Brancusi" Art and Culture Centre in Târgu-Jiu. Nevertheless, I have always been attracted to the unprecedented, singularity of Brancusi's artistic shape variety, polysemy and a certain ambiguity of theirs but especially the metaphysic mystery and depths suggested by them.

Throughout this research I have considered the opinions of the main Brancusi exegetes that I have often read and cited (the work's bibliography has 158 titles), I have kept in close touch – directly or by post – with famous researchers from the "Georges Pompidou" Centre (to which the "Brancusi Workshop" belongs) from Paris or England or the United States. Thus I have had the opportunity to update my knowledge on Brancusi, purchasing from the Flamarillon Bookshop the latest books on this subject. I have also been in contact with Constantin Brancusi's work in Târgu-Jiu, Craiova, Bucureşti and Paris. I have also made use of other sources focusing on the Romanian, oriental and vanguards ones. Putting the information together I have formed my own opinions, having come across on several original aspects.

I have also considered that Brancusi's biography empiric (profane) blends with his cultural (spiritual), biography that his work is connected with philosophy.

In order to achieve aforementioned desideratum I had to clarify artist's general, philosophical and religious vision on life, world, art and the other factors taking part in its shaping: ancient "naturalism philosophy" (pantheist-animist), Christian-orthodox faith, oriental metaphysics (especially the one from the Indo-Tibetan area), philosophical concepts and ideas (mystical at times) forming the basis of certain currents of modern art (especially expressionism, abstractionism and Dadaism) or of certain "cultural fashions" of the time (primitivism).

Undertaking the popular tradition of his native Romanian village – a peasant Christianity (“cosmic”) from which is claimed Brancusi’s philosophy and religion – was tracked not only in his texts and aphorisms, but also in his “traditional” behaviour, in his peasant way in which he furnished his workshop and especially his art.

Once this vision is clarified, Brancusi’s “archaic” concepts on a magical, “alive” and unitary cosmos (where every thing has a “soul” (spirit), and the spirit and matter form a “unity”, become understandable.

Much more difficult to understand remains, however, Brancusi’s creation act in which the artist detached from himself in order to “harmonise” with “the spirit of the matter” (called by him “the being inside the matter”, of “cosmic” or “real essence of things”) during the direct carving of stone or wood, being an intuition usage rather than a reason one. This “essence process” leads to the progressive obtaining of “self idea forming” (or “key-form” for every subject), which is visible and artistic and represents the “spirit of the matter”. Another possibility of suggesting this spirit is the light reflexes from the polished bronze.

Although Brancusi was an artist-philosopher with a mythical-religious thinking, who valued in his creation a magical-symbolical experience hailed from his native village imaginary, he succeeded to be the first modern sculptor of the world, who, by interrupting the academic tradition (figurative), accomplished to turn something very old into something very new. Therefore, this archaic/modern dualism is his most obvious and impressive feature.

Despite his involvement in the artistic vanguard of his era, Brancusi remained an independent artist, looking for the “Art Source” on his own. This constant source of his art was found in the Romanian folklore, in his work materials and especially – through abyssal introspection – in himself.

Brancusi renewed art in a most particular way, differently than the vanguards who generally had a rather circumstantial art (reflecting “the man of his era”, a rebel), which was a reply to western, figurative, imitative and old artistic tradition. His nonfigurative art, presenting deep metaphysical aspects, cannot be dated, it is perennial. By way of deep investigation, Brancusi brought to the surface, through his nonfigurative shapes, the very metaphysical, spiritual fundamentals of the human being. Therefore he turned inaccessible forms into accessible ones.

For a better understanding of Brancusi’s spiritual art, I have interpreted mythically and philosophically three of the artist’s works, all of them sharing a common denominator: spirit representation (human and divine, according to his concepts): *Bird in Space* being the released human soul, ascending to heavens and the divine, *The Endless Column* is a uranian

teophany (Divinity as *Axis Mundi*), and *King of Kings* (*Spirit of Buddha*) suggests the correspondence between the human microcosmical and macrocosms, as well as the ways of soul release until its merging with the Absolute.

All these sculptures start from plastic shapes from the Romanian folk art, but their semantics also include Indian and universal metaphysical meanings.

In order to decode the symbolism of these works I have used Romanian, Oriental myths (especially cosmogonist), mainly from the Indo-Tibetan area, biblical beliefs and Brancusi's texts and aphorisms. I have also used numerous images of certain elements from the Romanian folklore, most of them being taken by myself in different museums and places in the country (the book has 50 figures gathering 174 photographs). Many interpretation elements of these works are original.

The necessity of such complex work regarding Brancusi's philosophical vision and the way it reflected in his art, was mainly understood by Professor Ph. D. Vasile Morar, whom I thank for his advice, honour and the trust he offered me and obliged me at the same time, as well as for the exemplary way in which he teaches us how to be Romanian and European at the same time.

I would also like to thank Professor Ph. D. Ion Ianoși, Professor Ph. D. Gheorghe Vlăduțescu and Professor Ph. D. Gheorghe Ceașu for their advice and information they provided in order to improve this book.

I am morally indebted to Professor Ph. D. Grigore Smeu for the warmth he always met me and for the fruitful collaboration we had, regarding the "Brancusiana" symposiums in Târgu-Jiu.

I express my deepest gratitude to Professor Ph. D. Mircea Itu, who encouraged me to decipher the key to the Indian philosophies of certain of Brancusi's works (also writing an excellent foreword to my book *Sacred Symbolism in Constantin Brancusi's work*).

I humbly thank Dr. Nina Stănculescu, Professor Sorana Georgescu-Gorjan, Ph. D. Ion Mocioi, Professor Constantin Zărnescu, Ph. D. Dumitru Daba and engineer Lucian Gruia for the extremely competent advice, his friendship and permanent support in my Brancusi's researches in the last ten years.

I keep a vivid, grateful memory of the late Ph. D. Researcher Ion Pogorilovschi, one of the most important exegetes of Brancusi's art in the world, with whom I often discussed different aspects of Constantin Brancusi's life and work and who has honoured me with his friendship.

INTRODUCTION

Le livre *«Esprit» et «matière» dans la vision d'un artiste-philosophe: Constantin Brancusi* a comme but principal l'explication des conceptions philosophiques du sculpteur en ce qui concerne l'existence de «l'esprit» et du rapport qu'il établit avec la matière. J'ai choisi ce thème parce qu'il conduit, à mon avis, directement dans le centre de la dimension philosophique et esthétique de l'œuvre brancusienne, représentant la voie la plus directe, mais aussi la plus difficile, de comprendre l'œuvre du créateur de la sculpture moderne, le Roumain Constantin Brancusi. À une telle connaissance de profondeur, j'ai été obligé en grande mesure, également par le fait que depuis six années je dirige le Centre de Culture et d'Art «Constantin Brancusi» de Târgu-Jiu. Mais, en essence, je dois avouer, que depuis beaucoup d'années j'ai été attiré par l'insolite, la singularité et la variété des formes artistiques brancusiennes, leur polysémie et une certaine ambiguïté, mais surtout le mystère et les profondeurs métaphysiques suggérés.

Dans cette recherche j'ai tenu compte des opinions des principaux exégètes de l'œuvre brancusienne, que j'ai étudiés et cités souvent (la bibliographie de l'ouvrage compte 158 titres), j'ai tenu un lien étroit – directement ou par correspondance – avec des chercheurs renommés du Centre «Georges Pompidou» (duquel tient l'Atelier Brancusi) de Paris, ou de l'Angleterre et des États-Unis et j'ai eu la chance d'actualiser les données sur Brancusi, tout en procurant de la Librairie Flammarion, les dernières apparitions dans ce domaine. J'ai également eu un contact direct avec l'œuvre de Brancusi, à Târgu-Jiu, Craiova, Bucarest et Paris. J'ai fait appel aussi à d'autres sources que celles employées jusqu'à présent, en mettant l'accent sur celles roumaines, orientales et avant-gardistes. En corroborant les informations qui m'ont parvenues de toutes ces directions, je suis arrivé à mes propres opinions, plusieurs aspects que j'ai découverts étant originaux.

J'ai tenu compte aussi du fait que chez Brancusi sa biographie empirique (profane) va de pair avec sa biographie culturelle (spirituelle), que son œuvre fait la connexion avec la philosophie.

Mais en vue de la réalisation de ces desiderata j'ai dû premièrement clarifier la vision générale, philosophique et religieuse de l'artiste sur la vie, le monde et l'art et déceler les facteurs qui ont corroboré et ont mené à son contour: «la philosophie de la naturalité» ancestral (de facture panthéiste-animiste), la foi chrétien-orthodoxe, la métaphysique orientale

(spécialement celle de l'espace indo-tibétain), les concepts et les idées philosophiques (parfois mystiques) qui se trouvaient à la base de certains courants de l'art moderne (surtout l'expressionnisme, l'abstractionnisme et le dadaïsme) ou des «modes culturelles» de l'époque (le primitivisme).

La reconnaissance de la tradition populaire du village roumain natal – un christianisme paysan («cosmique») de laquelle se revendique la philosophie et la religiosité de Brancusi – a été suivie, non seulement dans les textes et ses aphorismes, mais aussi dans son comportement «traditionnel», dans la façon paysanne dans laquelle il a meublé son atelier, et surtout son art.

Une fois éclaircie cette vision, tout cela peut devenir intelligible et les conceptions «archaïques» de Brancusi, concernant l'existence d'un cosmos magique, «vivant» et «unitaire», ou toute chose («être ou non-être») a de «l'âme» (esprit), et l'esprit et la matière forme un «tout unitaire».

Mais beaucoup plus difficile à comprendre reste l'acte de création brancusienne, dans lequel l'artiste, préalablement se «détache de soi-même», pour «s'harmoniser» ensuite avec «l'âme du matériau» (nommé par lui «l'être de l'intérieur de la matière» d'essence cosmique, ou «d'essence réelle» des choses), pendant la taille directe de la pierre ou du bois, aspect qui fait référence plutôt à l'utilisation de l'intuition que de la raison.

Ce «processus d'essentialisation» conduit à l'obtention progressive de la «forme de l'idée en soi» (où la «forme-clé» pour chaque sujet), qui est en fait une forme visible et artistique qui représente «l'esprit de la matière». Une autre possibilité de suggestion de cet esprit sont aussi les réflexions lumineuses de ses bronzes intensément ciselés.

Bien que Brancusi ait été un artiste-philosophe avec une pensée mytho-religieuse, qui a valorisé dans ses créations une expérience magico-symbolique provenue de l'imaginaire de son village, il a réussi à être le premier sculpteur moderne du monde, qui, en interrompant la tradition académique (figurative), a fait de quelque chose de très ancien, la sculpture (non-figurative) la plus nouvelle. D'ailleurs, ce dualisme archaïque/moderne est la caractéristique la plus évidente et impressionnante de son œuvre.

Malgré son implication dans les avant-gardes artistiques de l'époque, Brancusi est resté un artiste indépendant, en cherchant à son propre compte «La Source de l'Art». Cette source constante de son art, il l'a trouvée dans le folklore roumain, dans ses matériaux de travail et surtout – par des introspections en abîme – en lui-même.

Mais Brancusi a renouvelé l'art d'une façon particulière, autrement que les avant-gardistes qui avaient généralement un art circonstanciel (reflétant «l'homme de son époque», révolté), qui était une réplique à la

tradition artistique occidentale, imitative et périmée. Son art non-figuratif, qui représente des aspects métaphysiques profonds, ne peut pas être daté, il est pérenne. Brancusi par des investigations d'une grande profondeur a apporté à la surface, par ses formes non-figuratives, même fondamentales, métaphysiques, spirituelles, de l'être humain. De cette façon il a fait accessible des formes autrement inaccessibles.

Pour mieux comprendre la facture spirituelle de l'art brancusien, j'ai soumis à l'interprétation, en clé mythique et philosophique, trois œuvres de l'artiste, tous ayant en commun la représentation de l'esprit (humain et divin en égale mesure, conformément à ses conceptions): *L'oiseau dans l'espace* est l'âme humaine libérée, dans son ascension vers le ciel et le divin, *La Colonne sans fin* est une théophanie uranique (La Divinité comme *Axis Mundi*) et *Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha)* suggèrent la correspondance entre le microcosme humain et le macrocosme, de même que les voies de libération de l'âme jusqu'à sa fusion avec l'Absolu.

Toutes ces sculptures partent des formes plastiques de l'art populaire roumain, mais dans leur sémantique sont également intégrés des sens métaphysiques indiens et universels.

En vue du décodage du symbolisme de ces œuvres j'ai employé les mythes (spécialement cosmogoniques) roumains, orientaux (surtout dans l'espace indien et tibétain) et universel, des fois bibliques et des aphorismes, aussi des textes brancusiens. J'ai employé également de nombreuses images de certains éléments du folklore roumain, la majorité réalisée par moi dans de divers musées et des endroits du pays (le livre a 50 figures qui réunissent 174 photographies).

La nécessité d'un tel ouvrage complexe concernant l'ample vision philosophique de Brancusi et la manière dans laquelle il s'est reflété dans son art, a été comprise premièrement par Monsieur le professeur universitaire docteur Vasile Morar, auquel je remercie pour les conseils, de même que pour la confiance avec laquelle il m'a honoré et m'a obligé en même temps, ainsi que pour la façon exemplaire dans laquelle il nous donne la leçon d'être Roumain et Européen en même temps.

Je remercie également à Monsieur le professeur universitaire docteur Ion Ianoși, à Monsieur le professeur universitaire docteur Gheorghe Vlăduțescu et à Monsieur le professeur universitaire docteur Gheorghe Ceașu pour les conseils et les informations qu'ils m'ont fournies en vue de l'amélioration de cet ouvrage.

Je dois beaucoup à Monsieur le professeur universitaire docteur Grigore Smeu pour la chaleur avec laquelle il a toujours su me soutenir et aussi pour la collaboration fructueuse que j'ai eue avec lui, en vue du déroulement de quelques symposiums «Brancusiana» à Târgu-Jiu.

J'exprime toute ma gratitude à Monsieur le professeur docteur Mircea Itu, qui m'a encouragé à déchiffrer dans la clé des philosophies indiennes quelques œuvres brancusiennes (en réalisant aussi une excellente préface à mon livre *Symbolique sacré dans l'œuvre de Constantin Brancusi*).

J'ai une spéciale considération et j'apporte des remerciements à Madame docteur Nina Stănculescu, à Madame le professeur Sorana Georgescu-Gorjan, à Monsieur le professeur universitaire docteur Ion Mocioi, à Monsieur le professeur Constantin Zărnescu, à Monsieur le professeur universitaire docteur Dumitru Daba et à Monsieur l'ingénieur Lucian Gruia pour les conseils particulièrement compétents, l'amitié et l'esprit constant qu'ils m'ont accordés dans le domaine de l'art de Brancusi, les dernières dix années.

Je garde un vif souvenir, plein de reconnaissance, au regretté chercheur docteur Ion Pogorilovschi, l'un des plus importants exégètes de l'œuvre brancusienne dans le monde, avec lequel j'ai eu beaucoup de discussions concernant les divers aspects de la vie et de l'œuvre de Constantin Brancusi et qui m'a honoré avec son amitié.

CAPITOLUL 1

BRÂNCUȘI ȘI ARTA MODERNĂ

Arta lui Constantin Brâncuși nu trebuie privită ca un act singular și izolat, deoarece sculptorul a fost foarte probabil influențat, încă de la venirea sa la Paris, de noile curente artistice care aveau să revoluționeze arta secolului XX și implicit de unele idei filosofice care stăteau la fundamentul acestora. Fără îndoială că artistul român a fost omul potrivit, la locul și timpul potrivit, pentru a crea sculptura modernă, dar tocmai de aceea arta și filosofia sa trebuie plasate, în primul rând, în contextul mișcărilor de avangardă de la începutul secolului XX.

Avangarda artistică pariziană avea însă premise, la rândul ei, în unele curente artistice care au apărut și s-au dezvoltat în a doua jumătate a secolului XIX. În plus este foarte important de cunoscut și contextul istoric în care se dezvoltau artele moderne, puternic influențate de ultimile descoperiri în știință, de idei filosofice revoluționare, de apariția psihanalizei etc.

Din aceste motive, consider că se impune mai întâi o prezentare succintă a principalelor curente artistice de avangardă de la începutul secolului XX și a unor mișcări artistice din a doua jumătate a secolului XIX, ținând cont și de contextul istoric, științific și filosofic în care acestea s-au dezvoltat, urmată de plasarea concepțiilor artistice și filosofice brâncușiene în cadrul mișcărilor de avangardă și de asemenea de modul în care aceste concepții au influențat apoi sculptura secolului XX.

1.1. PREMISELE ARTEI MODERNE: MIȘCĂRILE ARTISTICE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX

Secolul XIX a fost marcat puternic de pozitivism, știință și industrializare. Pictorii realiști vor fi și ei influențați de *Cursul de filosofie pozitivă* (1830–1842) al lui Auguste Comte, în care acesta scrie: „În stadiul pozitiv [...] spiritul renunță la cunoașterea absolută și o înlocuiește cu cea relativă, adică relațiile și legile care guvernează fenomenele ce ne înconjoară” (apud Debicki et al., p.214). Amprenta științei și pozitivismului se regăsește clar la mijlocul secolului XIX, la scriitori ca Flaubert, Zola, Maupassant, care îndrumă spre o literatură bazată pe observarea directă și reproducerea exactă a realității.

Pictorii realiști reprezintă viața modernă, dar mai ales realitatea socială. Între anii 1848 și 1860 mișcarea realistă reacționează atât împotriva

romantismului, cât și academismului neoclasicilor. Acești artiști vor redescoperi peisajul, care era considerat un gen secundar de pictură și îi vor da o imagine obiectivă, simplă și sinceră (spre deosebire de romantici care prin peisaj evocau o stare de spirit).

Pictorii de la Barbizon, observând atent peisajul, vor fi mai ales interesați de redarea intensității luminii, variabilă după sezon, oră și poziție. Maniera lor de a picta anunță impresionismul.

Filosofia pozitivistă va influența și va da rezultate deosebite în cercetările impresioniștilor, care vor fi continuate de cele ale pointiliștilor.

Grupați către anul 1860, **impresioniștii** contestă învățământul oficial și se consacră picturii după natură, arătându-și rezerva față de realismul tributar lucrului în atelier. Pentru ei „Adevăratul subiect al tabloului devine lumina cu infinitele sale variații, iar cu timpul doar reflectarea ei pe planurile apei mării și pe suprafața râurilor” (Debicki et al., p.219). Lucrează în aer liber și sunt atrași mai ales spre ceea ce este trecător, ceea ce conduce către evanescent și impalpabil.

Impresioniștii constată și ei că peisajul se schimbă după oră, anotimp și după modificările atmosferice. În centrul preocupărilor lor fiind redarea luminii, ei vor pune în practică descoperirile legilor optice privind lumina, culoarea și percepția vizuală. Datorită noutăților pe care le-a adus impresionismul, nu de puține ori s-a spus că arta modernă debutează de fapt cu această mișcare artistică.

Inventarea fotografiei va influența munca impresioniștilor. Ea va permite lui Dégas și Toulouse-Lautrec sesizarea coerentă a descompunerii unei mișcări. Dar descoperirea posibilității „de a opri mișcarea, de a sesiza momentul, de a lua ca unic material de construcție expresia luminii, provoacă o dispută asupra percepției și analizei impresiei vizuale. De aici, pictura, ca imitare a naturii, se clatină din temelii” (Debicki et al., p.214).

În schimbul unei libertăți de expresie extraordinare, fără precedent, impresioniștii trebuiau să suporte adesea ironiile și lipsa de înțelegere a publicului: „A fost nevoie de ceva timp pentru ca publicul să înțeleagă că, pentru a aprecia o pictură impresionistă, trebuie să te dai câțiva pași înapoi; atunci, ca printr-un miracol, toate acele pete capătă o logică și prind viață în fața noastră. A comunica spectatorului esența viziunii pictorului: acesta era miracolul pe care îl urmăreau pictorii impresioniști” (Gombrich, p.522).

Impresionismul a făcut din Paris capitala artistică a Europei: „Artiști din toate țările lumii veneau să studieze aici și duceau cu ei, odată cu teoriile noi, ideea, și ea nouă, a artistului revoltat contra prejudecăților și convențiilor spiritului burghez” (Gombrich, p.530).

Unii dintre acești artiști (de exemplu Monet și Renoir) au devenit celebri și respectați în toată Europa, chiar în timpul vieții lor. În acest fel

„Critica a suferit atunci o pierdere a prestigiului de pe urma căreia nu și-a revenit niciodată. Lupta impresionistilor a devenit un mit pentru toți inovatorii în materie de artă: puteau oricând să denunțe neputința publicului de a recunoaște validitatea metodelor noi” (Gombrich, p.523).

Grupul impresionist prezintă o ultimă expoziție colectivă în anul 1886, după care se destramă. Doar Monet va continua cercetările impresioniste.

Este notabil faptul că și în România existau dezbateri foarte interesante despre scopul artei, la vremea respectivă. Redau în acest sens un fragment aparținând criticului Radu Ionescu (scris în anul 1861, la scurt timp după înființarea grupului impresionist și cu 15 ani înainte de nașterea lui Brâncuși) care, punându-și această problemă, constată că mulți din autorii care au scris despre artă au dat definiția generală că „arta este imitațiune”. Dar, dacă „arta s-ar mărgini numai în imitațiune, ar cădea de la adevărata înălțime a misiunii sale și ar pierde adevăratul său caracter de originalitate și creațiune. Dacă își propune a imita cu fidelitate toate obiectele care ni se înfățișează în natură sau ajunge la un realism care nu ne-ar interesa nicidecum, căci nu este tot frumos în natură, sau nu poate izbuti în încercările sale ostenitoare, căci cele mai bune copii ale sale vor fi întotdeauna inferioare grandiosului original al naturei” (apud Morar, p.25).

După el „Arta este una din manifestările spiritului omenesc și trebuie să exprime ideile pe care ni le reprezintă sub imaginile și formele cari le găsește în natură. Și aceste forme nu le reproduce în adevărata lor realitate, așa cum se înfățișează în natură; arta le preface, le apropie, de un tip mai perfect și mai curat, de un ideal care există în sine [...] Așa, adevăratul scop al artii este reprezentarea idealului, care este cea mai înaltă expresiune a frumosului, cea mai mare perfecțiune a frumuseții ce există în natură. Acest ideal al frumosului este singura sorginte în care arta trebuie să caute inspirațiunile sale. El înalță sufletul nostru într-o regiune divină de impresiuni încântătoare și de fericiri mai curate decât cele ce simte în realitate; acest ideal deșteaptă în noi cele mai mari simțimente ale sufletului omenesc: amorul pentru adevăr, entuziasmul pentru bine, admirațiunea pentru frumos” (apud Morar, p.25-26).

În **neoimpresionism** „prospețimea senzației spontane” este înlocuită de un demers științific riguros, care va ajunge la **pointilism**.

Postimpresionismul grupează mișcări artistice diverse. Exponenții săi cei mai remarcabili, Van Gogh, Gauguin și Cézanne au fost la început influențați de limbajul impresionist.

Van Gogh lucrează într-un spirit care anunță expresionismul. Lucrarea sa *Lan de grâu cu corbi*, realizată în anul morții sale, 1890, a fost de asemenea considerată momentul de debut al artei moderne.

Paul Gauguin se va interesa de *cloisonné-ism*, inventat de Emile Bernard (iar Paul Sérusier, va transmite acest procedeu viitorilor nabiști). Pictura lui este încărcată de simboluri, adesea mistice. După instalarea sa în Tahiti, el va deveni „poetul senzualității și al misterului băștinașilor primitivi” (Debicki et al., p.221).

Paul Cézanne asociază lumina impresionistă cu rigoarea formei și a volumului. În acest sens spunea: „Când culoarea este în toată splendoarea ei [...] forma este în toată plenitudinea” (Debicki et al., p.221). El a tratat „pictura precum limbajul sau algebra, ca pe un domeniu de experimentare destinat să dea o nouă viziune asupra universului, contrară fixității viziunii clasicilor și deja apropiată de concepția pe care o va defini Einstein” (Bernard, p.8). Și totuși, la sfârșitul vieții, artistul spunea că nu se află decât la începutul căutărilor sale, sperând că și alți pictori să-i urmeze demersul, către un sistem de reprezentare în care „puterea și autenticitatea realității” să fie transmise prin culoare. De altfel, majoritatea pictorilor abstracți din a doua jumătate a secolului XX au continuat cercetările începute de Cézanne, dovedind că lecția sa nu a fost epuizată.

Paul Cézanne moare în anul 1906, lăsând o moștenire fundamentală (în arta portretului, a naturii moarte și a peisajului) care se află la originea marii revoluții estetice din secolul XX. Avangardele epocii, foviștii, cubiștii, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Kazimir Malevici, îl vor lua ca punct de referință.

În anul 1888, Maurice Denis și Paul Sérusier (inspirați de Van Gaugh și Paul Gauguin) constituie **grupul nabiștilor**¹. Membrii lui erau aproape toți „niște burghezi culti”² (arta picturală făcând parte din cultura lor) [...] Constituiți într-un fel de grupare de inițiați, folosind un argou special și foarte aristocratic, ei participau împreună la dineuri la care nu erai acceptat decât dacă erai recunoscut că puteai deveni mai târziu «un bun nabist»” (Chassé, p.5).

Grupul nabiștilor își propune să dezvăluie un adevăr situat dincolo de simpla percepție optică a realului. Ei tratează suprafața tabloului în tente plate de culori pure, suprimă perspectiva și dau frâu liber senzațiilor în arta lor. M. Denis amintește că „un tablou este în primul rând o suprafață plană acoperită de culori combinate într-o anumită ordine”, iar Jan Verkade declară: „Jos cu perspectiva” (Bernard, p.11). Vuillard, Vallotton și Bonnard integrează în sistemul lor problematica artei japoneze tradiționale, care respinge iluzia aparențelor.

¹ Cuvântul *nabi*, în ebraică, înseamnă profet.

² Aparținând burgheziei de avangardă.

După E. Bernard, „această generație de pictori și sculptori de la începutul secolului al XX-lea, „cu individualități marcante realizează sinteza descoperirilor estetice ale secolului al XIX-lea și, depășindu-le prin opere de o mare profunzime, anunță avangardele experimentale, care se vor dezvolta ulterior” (Bernard, p.10).

Un alt semn al „epocii reînnoirii” a fost dat de **arhitectura de fier**. Dacă în prima jumătate a secolului XIX s-a dorit refacerea legăturilor cu trecutul (creându-se adevărate pastişe, care îmbină stiluri vechi: neobizantin, neogotic, neoromanic etc.), la mijlocul secolului se vrea întreruperea acestei tradiții și exprimarea într-un limbaj nou, ceea ce va da, de altfel, un nou impuls artelor plastice. Așa cum se întreabă retoric E. H. Gombrich, „Oare nu venise timpul ca noua arhitectură din fier și sticlă, care se dezvoltase aproape neobservat în cazul garilor și al clădirilor industriale, să-și creeze propriul stil ornamental? Și, dacă tradiția occidentală părea prea legată de vechile metode de construcție, nu oferea Orientul metode și idei noi? [...] Pentru prima dată de la Brunelleschi³, arhitecților europeni li se propunea un stil în întregime nou” (Gombrich, p.536). El observă de asemenea că „existau un interes față de «stil» și speranța că Japonia va ajuta Europa să iasă dintr-un impas care nu se limita doar la arhitectură” (Gombrich, p.536).

Arhitectul belgian Victor Horta, de pildă, a reușit să transpună liniile caracteristice artei orientale în structuri de fier bine adaptate exigențelor moderne, creațiile lui având un succes imediat.

Inovația în arhitectură va aparține însă în mare măsură inginerilor, care vor concepe construcții îndrăznețe folosind structuri de fier. Asistăm la o adevărată opoziție între arhitectura clasică, bazată pe folosirea pietrei și arhitectura de fier. Câteva exemple de astfel de edificii grandioase sunt: *Crystal Palace* în Londra (1851), *Noile hale* din Paris (1853–1858), *Gara Saint-Pancras* din Londra (1864), *Galeria mașinilor* din Paris (1889). Acest stil ingineresc este consacrat odată cu edificarea celebrului *Turn Eiffel*, de către Gustave Eiffel la Paris, în anul 1889.

Și în Statele Unite apare o mișcare arhitecturală, numită *Școala de la Chicago*, dezvoltată sub îndrumarea lui William Le Baron Jenney, care gândește (după marele incendiu de la Chicago din anul 1871) noi procedee de construcție, folosind structuri de fier cu o îmbrăcăminte de cărămidă, pentru a realiza imobile ce nu pot fi afectate de foc.

Elevul lui Le Baron, Louis Sullivan, definește un nou prototip de construcții, imobilul pentru birouri, punând accentul pe liniile verticale. El crează în acest fel un stil american bazat pe efecte de forță. Prețul din ce în

³ În timpul căruia se dezvoltase un sistem bazat pe cuvântul „ordine”.

ce mai mare al terenurilor și inventarea ascensorului electric (în anul 1881), vor permite construirea de zgârie-nori din ce în ce mai înalți.

Amploarea arhitecturii de fier trebuie înțeleasă ca semn major al industrializării și al progresului tehnologic. Era industrială, așa cum se știe, a început încă din secolul XVIII, urmând unei perioade agricole. Ea a antrenat o mutație în sfera modurilor de viață, care s-a accelerat spre sfârșitul secolului XIX, când se accentuează ruptura între starea de spirit clasică și o nouă mentalitate, modernă.

În paralel cu industrializarea se multiplică invențiile în tehnologie: în 1866 Siemens inventează dinamul, în 1876 Bell descoperă principiul telefonului, către 1890 Marconi pune la punct telegrafia fără fir, în 1885 Daimler construiește primul motor cu explozie pentru automobil, în 1890 Ader efectuează primul zbor, în 1895 frații Lumière inventează cinematograful (primul cinematograf se deschide la Paris cu un an mai târziu).

Extinderea piețelor comerciale către alte țări favorizează crearea rețelilor feroviare internaționale și constituirea marilor imperii coloniale europene, în Africa și Asia. Astfel, la sfârșitul secolului XIX, marile țări europene și-au împărțit lumea aproape în totalitate.

În a doua jumătate a secolului XIX, principalele țări europene ridică barierele vamale. În acest fel expozițiile naționale vor deveni „universale”, favorizând cunoașterea mondială a noilor tehnici industriale și dezvoltarea comerțului internațional. Astfel de expoziții demonstau atât puterea economică a țărilor organizatoare, cât și dorința de echilibru în Europa. Exemple remarcabile de acest fel sunt expozițiile din Londra, în anul 1851, și de la Paris, în anii 1889 și 1900.

Statele Unite au o dezvoltare economică puternică și rapidă, datorată mai ales masivei imigrări europene. Americanii vor dezvolta o civilizație materialistă.

După introducerea mecanizării munca s-a sistematizat, iar meșteșugarul a devenit muncitor. Dezvoltarea industriei a condus la apariția orașelor muncitorești, ale căror periferii impun construcția unor clădiri ce aparțin unui tip nou, așa cum sunt imobilele pentru birouri, galeriile comerciale, magazinele mari, gările, halele etc. Funcția acestor clădiri va impune forma și planul lor, abuzul ornamental nefiind dorit.

O nouă tehnică de construcție, rapidă și economică, cu osatura independentă a pereților, favorizează exportul modelelor arhitecturale în elemente separate, în locuri de pe tot cuprinsul globului.

Jullien Bell consideră că „O rivalitate mai mare și mai lăcomă i-a trimis pe creatorii europeni de imperii în interiorul Africii de la 1880 încoace. I-au urmat negustorii și cărturarii. Curiozitatea colonială și

schemele etnografice au creat o piață pentru «fetișuri», după cum numeau europenii obiectele cu încărcătură spirituală. Accesul lor la bogățiile artei africane s-a făcut treptat – la început, oamenii satelor reușeau deseori să-i înșele cu nimicuri din atelier, fără valoare ritualică, deși, pe la 1900, sculptura de curte din Dahomey a fost trimisă la Musée din Trocadéro din Paris și o armată britanică a distrus palatul Beninului și domeniile sale, jefuind și vânzând mai departe patru secole de bronzuri [...] Apoi, din 1900, arta Africii – împreună cu cea din recent colonizatul Pacific de Sud – a luat o turnură dramatică în fața goanei Vestului după traficul de artă, accelerată la sfârșitul anilor 1880” (Bell, p.365).

În anii 1880, în condițiile dezvoltării puternice a socialismului, se manifestă dorința ameliorării condițiilor de trai. Artiștii se implică și ei într-un mod energic, studiind forma obiectelor cotidiene, în vederea realizării unor bunuri de larg consum (dar mai ales bijuterii, veșminte și mobilier). Această idee a „artei pentru toți”, care caută să reconcilieze arta cu societatea, continuă și în deceniul următor, când pe artiști îi leagă mai departe nevoia de a ieși din constrângerile tradiției. Meșteșugurile artistice vor cunoaște astfel un nou avânt. Se constată faptul că „Artizanii desenează obiecte îndepărtate de tradiție și de copia de tip arheologic, precum și de aspectul banal al producțiilor industriale. Acestei dorințe de a se exprima într-un limbaj nou vine să i se adauge o alta: aceea de a da artei o funcție socială, de a o pune la dispoziția tuturor” (Debicki et al., p.230-231).

În rândul artiștilor și criticilor de artă, în special englezi, a apărut sentimentul de regret față de declinul meșteșugarilor (fapt general), care era o consecință directă a revoluției industriale. Dezgustați de numărul mare de imitații fără valoare și de ornamente lipsite de sensul și noblețea lor autentică, unii din ei, de exemplu John Ruskin⁴ și William Morris, „doreau o reformă profundă, o renaștere a unei meserii autentice și pline de conștiinciozitate, ca să poată elimina producția în serie și ieftină. Aceste critici au fost luate în seamă și au fost urmate de efecte, deși, din păcate, modestul artizan pe care îl preconizau a părut curând, în economia modernă, drept cel mai mare lux. Aceste campanii nu puteau să ducă la oprirea producției industriale în serie, dar au deschis ochii publicului și au răspândit gustul pentru lucrurile autentice, simple, pe scurt «făcute manual»” (Gombrich, p.535).

Morris și Ruskin sperau în regenerarea artei și chiar la o întoarcere la condiții aproape medievale, fapt însă cu neputință de realizat. Aspirau însă „toți la o artă nouă bazată pe un sentiment nou al designului și pe respectul față de posibilitățile proprii fiecărei meserii” (Gombrich, p.535).

⁴ Critic de artă și geolog englez.

În acest fel, în paralel cu reînnoirea arhitecturii, se ajunge și la o revigorare a artelor plastice, în cadrul căroră, pe măsură ce artiștii caută să rupă legăturile de dependență cu trecutul, va lua naștere principala mișcare artistică de la sfârșitul secolului XIX: „**Arta nouă**”. Acest stil, de o omogenitate relativă, își definește trăsăturile în anii 1890, iar răspândirea lui durează până spre 1905 (cu câteva prelungiri până în 1914). El se regăsește sub denumiri diferite: *Art Nouveau* (în Franța și Belgia), *Modern Style* (Anglia), *Style Liberty* (Italia), *Jugendstil* (Germania), *Sezessionstil* (Austria), *Modernismo* (Barcelona).

Artiștii englezi care stau la originea lui *Modern Style* sunt William Morris (inspirat din prerafaeliți), Voysey și Charles Mackintosh. Stilul se va răspândi însă rapid în Europa și apoi în întreaga lume datorită expansiunii comerțului. Revistele *Pan*, *The Studio*, *Jugend* și *L'Art decoratif* fac cunoscute peste tot noile producții artistice.

În Franța artele minore iau o nouă amploare datorită Școlii de la Nancy, animate de E. Gallé (aici se impun ornamente vegetale în desenul mobilelor). De altfel arta nouă este și o reacție a provinciilor care vor să se emancipeze față de arta conformistă a capitalelor.

În general, artiștii stilului *Art Nouveau* „se lasă prinși în vârtejul creației ornamentale, prin compozițiile asimetrice sau prin ritmurile grafice ale liniei *coup de fouet*”. Dar „Tendinței exasperante de utilizare a liniei curbe, care reprezintă adesea imaginea florii și a femeii, îi răspund protestele arhitecților de peste Rin [...] Sub influența scoțianului Mackintosh, ei propun o decorație bazată pe simplitatea riguroasă a formelor pătrate, făcând să coincidă decorativul cu funcționalul, apoi orientându-se către renunțarea la elementele decorative, premise ale stilului secolului XX” (Debicki et al., p.231).

În linii mari se constată că la sfârșitul secolului XIX, distincțiile între artele „majore” și cele „minore”, ca și între „artă” și „tehnică” se atenuează. Această „sinteză a tuturor artelor tinde spre opera totală care vrea să simbolizeze aspirațiile către modernitate ale unei societăți în plină transformare” (Debicki et al., p.229). Iar cea mai mare parte dintre pictorii din acea vreme nu scapă de influența noii arte.

1.2. ARTA MODERNĂ (1905 – 1945)

În anul 1908 filosoful și istoricul de artă Worringer scria în teza sa de doctorat (numită *Abstraktion und Einfühlung*⁵) că „Istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei” (apud W. Hoffman, v.1, p.99). În scurt timp, pictorii grupului „Călărețul albastru” au invocat această scriere în sprijinul ideilor lor.

Worringer, în spiritul timpului său, afirmă că „Năzuința spre abstractizare stă... la începutul oricărei arte⁶ și rămâne dominantă la anumite popoare chiar aflate pe o înaltă treaptă culturală, în timp ce, de exemplu, la vechii greci sau la alți occidentali, ea s-a pierdut cu încetul, făcând loc tendinței de obiectivare sensibilă (intropatie)”⁷ (apud W. Hoffman, v.1, p.99-100). El crede că „impulsul spre abstracțiune” este consecința „unei mari neliniști interioare a omului, care-i dă acestuia posibilitatea să se orienteze într-o lume străină, nefamiliară și ostilă” (apud W. Hoffman, v.1, p.272).

După același istoric de artă, „Dialectica imaginii imitative și a configurației datează de pe timpul primelor mărturii cunoscute ale artei preistorice” (apud W. Hoffman, v.1, p.101). Cu mijloacele care-i stau la dispoziție, la un anumit moment, „arta imitativă urmărește lumea aparențelor”, pe când „Arta simbolică nu oferă un segment, ci o totalitate spirituală, în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spații imitate după spațiile ce ne sunt date prin experiență, ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de experiența simțurilor noastre nu mai este valabilă” (W. Hoffman, v.1, p.101).

Arta simbolică este „polivalentă în conținut și complexă din punct de vedere al formei, cu alte cuvinte, ea trezește și face posibilă înlănțuirea unor reprezentări, în loc de a reda rezultate ale percepției” (W. Hoffman, v.1, p.102). Făcând legătura cu terminologia lui Worringer, W. Hoffman apreciază că „«arta imitativă» reprezintă apropierea de natură și tendința obiectivării sensibile, iar «arta simbolică» depărtarea de natură și năzuința abstractizantă. Aceste orientări nu ni se înfățișează în stare absolut pură, neamestecată, decât în teorie, niciodată însă în istorie. Tocmai împletirea și gradarea lor multiplă are drept urmare dinamismul specific al fenomenului artistic, care nu poate fi decât anevoie descifrat” (W. Hoffman, v.1, p.102).

⁵ „Abstracție și intropatie”.

⁶ „Orice artă este abstractă la începuturile ei” afirma și Ruskin (apud W. Hoffman, v.1, p.272).

⁷ W. Hoffman apreciază că în această afirmație se regăsește „unul din motivele centrale ale istoriei spiritului și artei din secolul nostru: căutarea începuturilor originare și a elementarului” (W. Hoffman, v.1, p.100).

W. Hoffman emite „teza că toate curentele radicale ale artei moderne, desolidarizându-se de condițiile realității aparente a iluzionismului, trebuiau să deschidă drumul obiectualizării și că în acest fapt se ascunde criteriul central al artei secolului nostru” (W. Hoffman, v.2, p.58). În capitolul „Dimensiunile simbolice ale obiectualizării”, el folosește filosofia lui Platon din cartea a 10-a a „Republicii”, pentru a face distincția între esența unui lucru (care este de origine divină), lucrul respectiv (creat) și imaginea artistică a acestuia (imitația): „Dumnezeu este acolo caracterizat ca sculptorul esențial, care dă naștere «patului» așa cum există în realitate, tâmplarul ca «sculptorul lucrului», ce confecționează un anumit pat și, în sfârșit, pictorul ca «imitatorul» care – «cu totul depărtat de realitate» – copiază numai înfățișarea patului [...] În repetate rânduri, Platon i-a reproșat «imitatorului», celui «care execută umbra», tocmai un lucru de care și artiștii secolului nostru – de asemenea nemulțumiți de imitarea realității – doresc să-și elibereze activitatea lor: adică «el nu înțelege nimic din ceea ce este real, ci numai din ceea ce îi apare fiecăruia». Astăzi se vrea, de asemenea, să se treacă peste simpla apariție, introducându-se un conținut mai mare de realitate în opera de artă. Mai departe, Platon critică faptul că imitatorul – fără să știe ce este bine și ce este rău – imită «numai ceea ce apare frumos poporului și neștiutorilor». Artiștii zilelor noastre, care nu țin seama tocmai de aceste norme, par să vrea să ia în considerație tocmai această critică a lui Platon. De aceea, pentru Platon, imitația nu este o activitate serioasă, ci un joc. Asemănător stau lucrurile cu insuficiența cu care argumentează antiiluzionismul secolului nostru și a cărei consecință evidentă noi o constatăm a fi reificarea operei de artă. Artiștii participanți la această evoluție pretind de la opera de artă, pe de o parte, mai multă sinceritate subiectivă și angajament personal, pe de altă parte, un conținut de realitate mai intens, natural, în sensul acceptării fără reticențe a elementelor materiale. În felul acesta iau naștere ambii poli: polul mării abstracțiuni și cel al mării realități. Și deoarece ambele dispun de posibilități reale de afirmație, este posibil ca opozițiile externe să ajungă la acord intern” (W. Hoffman, v.2, p.58-59).

După Julian Bell, în Europa începutului de secol XX, în perioada 1900-1910, „Înainte de orice constrângeri sociale, dincolo de influența instituțiilor și a istoriei, *viața* era realitatea supremă ce trebuia sărbătorită” (Bell, p.367). De aceea, în discursul narativ avangardist, apar ca „suspendate” următoarele elemente fundamentale: „Un tipar al frustrărilor secolului al XIX-lea; de asemenea, prin conotație, instantaneele derulate în fața ochilor și a celorlalte simțuri; sistemele «vitalității» care pulsează prin minte și lume deopotrivă; libertatea sexuală; autenticitatea spirituală;

îmbrățișarea a tot ceea ce este cu desăvârșire modern; și multe alte potențiale incompatibilități...” (Bell, p.367).

După războaiele traumatiche și revoluțiile anilor 1910, trăsăturile preponderente ale lumii artistice sunt altele: „gazda unor noi – și, în cea mai mare parte, «dure» și mai puțin productive – stilisme având o semnificație cu final deschis. Puterea hipnotică a ce a ajuns să fie cunoscut drept «industrie culturală» – Hollywood, publicitate, foto-jurnalism etc. Agenda progresivă a reeducării vizuale; agenda stângistă a revoluțiilor de masă; agenda absolut intransigentă a rupturii cu *toate formele anterioare* ale experienței umane. Și, polemizând sau amestecându-se cu ele, chemările la stabilitate, restaurație, tradiție” (Bell, p.390).

Marile mișcări artistice de la începutul secolului XX s-au dezvoltat majoritar în Europa și în special în Franța⁸. Această adevărată revoluție estetică, care rupe complet legătura cu tradiția secolelor anterioare (precedată însă de simbolism și impresionism), se pare că „își află originile în secolul al XVIII-lea, care introdusese sensibilitatea personală a artistului în geneza operei de artă” (Bernard, p.6).

Apariția tendințelor care formează în general ceea ce s-a numit „artă modernă” a fost generată, după cum crede E. H. Gombrich, de un „sentiment de stânjenală și nemulțumire”, care, la sfârșitul secolului XIX a pus stăpânire pe unii pictori „ce nu se mai mulțumeau cu realizările considerabile din secolul al XIX-lea (Gombrich, p.536). Acest sentiment era în special față de realizările impresionistilor, care, în ciuda faptului că au sfidat principiile esențiale predate la academii (fapt pentru care am fi tentați să-i considerăm primii artiști moderni), ei totuși „mai admiteau ideile tradiționale încă din Renaștere despre adevăratul scop al artei” și „doreau să picteze natura așa cum o vedeau; conflictul lor cu conservatorismul avea drept obiect al disputei mijloacele de a atinge acest scop; nu puneau sub semnul întrebării fondul problemei [...] În realitate, abia cu apariția impresionismului s-a realizat cucerirea completă a naturii și orice lucru vizibil a devenit un subiect de tablou, iar lumea reală, sub toate aspectele, a devenit pentru artist un obiect demn de studiu. Poate că triumful complet al metodelor lor i-a făcut pe unii artiști să se îndoiască. S-a putut crede un moment că toate problemele unei arte tinzând să ofere un echivalent al impresiei vizuale fuseseră rezolvate și că nu mai era nimic de descoperit pe această cale. Dar în artă, după cum știm, o problemă rezolvată deschide o ușă spre o mulțime de noi probleme. Primul care a întrezărit cu claritate natura

⁸ Franța în vremea respectivă era o țară prosperă și creditoare, cu o monedă forte de referință pe piața internațională, iar Parisul era arbitrul fundamental al stilului.

acestei probleme noi a fost un artist chiar din generația măștrilor impresionisti. Este vorba de Paul Cézanne..." (Gombrich, p.536-538). Au urmat apoi Van Gogh și Gauguin. Toți au dus „o existență singuratică, fără speranța că vor ajunge vreodată să se facă înțeleși. Dar problemele artistice pe care le-au trăit atât de intens au ajuns să fie problemele unui număr tot mai mare de artiști tineri, nemulțumiți de ceea ce învățau la academia de artă" (Gombrich, p.553).

În perioada „Art nouveau” cuvântul de laudă era „decorativ”, picturile și stampele încercând să ofere un subiect plăcut ochiului sau să facă în general o impresie plăcută. Dar, în paralel, s-a creat și impresia neplăcută la unii artiști că arta a pierdut ceva esențial, pe care se străduia cu putere să îl redobândească. După Cézanne se pierduse simțul ordinii și echilibrului, după Van Gogh arta risca să piardă intensitatea pasionată necesară pentru exprimarea deplină a artistului, iar Gauguin disprețuia caracterul artificial al vieții și artei în Occident, aspirând la ceva mult mai simplu, adevărat și direct.

Gombrich consideră că „Ceea ce numim «artă modernă» s-a născut din acest sentiment triplu de nemulțumire, iar soluțiile spre care tinseseră acești trei pictori se află la originea celor trei mișcări esențiale ale artei moderne. Cézanne a deschis calea cubismului, care avea să apară curând în Franța; Van Gogh, calea expresionismului, care avea să găsească în Germania cel mai bun teren; Gauguin, diferitelor forme de primitivism” (Gombrich, p.555).

Artiștii de la începutul secolului al XX-lea au fost obligați să experimenteze și să devină inventatori, căutând mai cu seamă originalitatea. Ei au creat noi curente artistice, care se abăteau de la tradiție, stârnind interesul criticii și publicului avizat, și nu de puține ori adevărate scandaluri. Înclinația lor era spre tot ce este direct și autentic. Această dorință puternică de a experimenta a artiștilor (care în acest fel nu se mai mulțumeau să picteze natura cât mai bine) ar avea ca răspuns faptul că „arta și-a pierdut cele mai ferme baze atunci când artiștii au înțeles contradicția internă existentă în a li se cere să «picteze ceea ce văd»” (Gombrich, p.561).

Practic de la impresionisti, care au spus că metodele lor permiteau redarea științifică a elementelor imaginii pe pânză, s-a „înțeles mai bine că e foarte greu să facem o despărțire clară între ceea ce cunoaștem și ceea ce vedem [...] această dificultate a fost resimțită de generația care s-a străduit să-i continue și să-i depășească pe impresionisti, ceea ce a făcut-o până la urmă să respingă toată tradiția occidentală [...] Experimentările întreprinse de *Art nouveau* făcuseră apel la stampele japoneze în încercarea de a rezolva criza. Dar, în locul acestor producții târzii și rafinate, de ce să nu începem mai bine cu începutul și să explorăm arta adevăraților «primitivi», fetișurile

canibalilor și măștile triburilor sălbatice? În timpul revoluției artistice, care a atins apogeul înaintea Primului Război Mondial, entuziasmul față de sculptura negrilor a constituit una dintre legăturile cele mai puternice între tinerii artiști de diferite tendințe [...] E ușor de înțeles de ce aceste capodopere ale sculpturii africane au fascinat atât de mult o întreagă generație care căuta să iasă din impasul unde ajunsese arta occidentală. Nici «fidelitatea față de natură», nici «frumusețea ideală» – cele două teme asociate artei occidentale – nu par să fi constituit preocuparea acestor artiști africani. Dar operele lor aveau exact ceea ce arta europeană pierduse în lunga sa căutare: intensitatea expresiei, claritatea structurii, simplitatea tehnică” (Gombrich, p.562-563).

În perioada de timp în care a apărut și s-a dezvoltat arta modernă, subiectul devine mai ales individul, asupra căruia este proiectată o nouă imagine a omului, creată de biologia modernă (teoria evoluționistă a lui Darwin), de psihanaliză (Freud) și de filosofie (existențialism, fenomenologie). Teoria relativității a lui Einstein (1905)⁹ modifică locul omului în univers și percepția timpului și a spațiului. Filosofia lui Nietzsche și a lui Bergson, ca și psihanaliza, explorează noile sfere ale cunoașterii.

Arta modernă este deschisă și subiectivă, fiind oarecum în ton sau poate chiar sub influența teoriei evoluționiste a cunoașterii, care se întemeiază pe probabilități și nu pe o cunoaștere rigidă, determinantă. În acest fel ea se află la antipodul credinței pozitivistice în posibilitatea necondiționată de a domina și stăpâni lumea.

Apariția artei industriale, a fotografiei, a cinematografului condamnă genuri, cum ar fi portretul academic. Ele duc la dezbateri privind extinderea disciplinelor artistice și subordonarea (sau rivalitatea) artei față de știință. Imaginația artiștilor este stimulată de dezvoltarea transporturilor, a aviației și a mijloacelor de comunicație. Punerea în discuție a limitelor operei de artă reflectă și nesiguranța socială, expansiunea demografică și revoluțiile științifice.

Există însă mulți artiști care sunt sceptici față de progresul tehnologic – și mai ales de alienarea pe care o aduce acesta – și viața în marile metropole moderne. Primul război cu caracter mondial (fapt fără precedent în istorie), ca și războiul din Spania lui Franco, cărora mulți artiști le-au căzut victimă, „creează traumatisme iremediabile și o dihotomie în sensibilitatea autorilor lor” (Bernard, p.7).

⁹ Această teorie s-a răspândit și a devenit „chiar la modă în jurul anului 1920; astfel conceptele de spațiu și timp au ajuns la conștiința publicului neștiințific, printre care era și «țăranul nostru român»” (Spear, b, p.59), adică Brâncuși ajuns la Paris.

Dezvoltarea ideologiilor extremiste (de dreapta sau de stânga) cer implicarea intelectualilor. Ateismul, existent la nivel individual încă din secolul XVII, este confirmat la nivel colectiv, prin apariția regimurilor marxiste.

Evenimentele politice exercită și ele o influență decisivă asupra artei (un exemplu clar fiind reacția artistică a lui Picasso la distrugerea de către aviația germană a orașului basc Guernica).

Și totuși există și o fascinație pentru progresul tehnologic, poate și pentru că acesta permite punerea în practică a unor noi materiale (beton armat, materii plastice, vopsele sintetice), a unor noi tehnici de creație și a unor noi mijloace de comunicare. Toate acestea „motivează experimentele artistice, căutările în direcția inovării și a esenței lucrurilor” (Debicki et al., p.239).

Expansionismul colonial operează o deplasare a intereselor culturale către Orientul Mijlociu, Africa, Extremul Orient. Asistăm la o influență evidentă a artei africane și japoneze asupra artei occidentale. Schimburile culturale între Europa, Statele Unite și America de Sud însuflețesc noțiunea de conștiință colectivă.

Această perioadă de emancipare și de efervescentă (care va fi urmată de o perioadă de regres) este martoră la producerea unei evoluții a moravurilor, paralel cu revoluțiile estetice.

Criza reprezentării (clișeu al artei secolului XX) se pare că are originea în „tentativa de rezolvare a contradicțiilor dintre impulsurile omului, puse în evidență de psihanaliză, și o raționalitate în care arta se complăcuse până la acea dată. Suprarealiștii aduc în scenă un om tributar instinctelor sale și nu numai principiilor. Ca și poezia, arta abstractă se bazează pe un limbaj de semne care nu își găsește echivalent decât în anumite perioade ale preistoriei sau chiar în cele în care civilizația, ajunsă la limita investigațiilor sale și simțindu-se amenințată, se protejează prin ermetism. Aceste speculații despre irațional, despre necesitatea unei întoarceri la spiritul primitiv, dar și despre rigoarea artei abstracte dovedesc că dezbateră care opune idealismul naturalismului, explicită încă din Antichitate și latentă din secolul al XVIII-lea, nu a fost total eliminată” (Bernard, p.7-8).

Divizarea puternică a școlilor de pictură (identificate prin termeni cu sufixul „ism”) reflectă atât efervescenta, cât și rigoarea diferitelor curente de gândire, care luptă împotriva platitudinii artei academice și decorative. Artă se va inspira din natură¹⁰ sau se va sprijini pe sisteme construite după o ordine geometrică. Ea se vrea figurativă sau, dimpotrivă, abstractă.

¹⁰ O natură haotică, nestructurată.

Elementul subiectiv este pus în evidență printr-o multitudine de stiluri, de teme, de intenții artistice și de materiale. Manifeste și proclamații însoțesc noile concepții privitoare la artă.

Artă modernă a însemnat o excepțională libertate de creație, mai ales în ceea ce privește folosirea culorilor și modalitățile de reprezentare a spațiului (ajungându-se adesea la deformări, abstracțiuni, amestec de forme). Această artă contradictorie – care când pare să fie în continuitate cu sfârșitul secolului XIX, când pare să îl contrazică – a fost adesea un element protestatar și perturbator, dublat însă de o invitație la reflexie. Așa se poate explica de ce a fost fie disprețuită (sau chiar interzisă), fie glorificată și puternic comercializată. Ea este însă, în ultimă instanță, o expresie (sau o oglindă) a secolului său: dinamic, complex și contradictoriu.

În același timp nu trebuie uitat faptul că există o unitate fundamentală a căutărilor artei moderne, pe care August Macke a surprins-o (în 1913) în următoarele cuvinte: „Toate aceste lucruri – cubism, futurism, expresionism, pictură abstractă – nu sunt decât denumiri pentru cotitura pe care gândirea noastră artistică o dorește și o elaborează” (apud Pavel, p.30).

Redau aici și reflexia lui Maurice Raynal, aflată în catalogul unei expoziții organizate la Rouen în 1912, de frații Duchamp (ei înșiși adepți ai cubismului), care a observat cu claritate afinitățile noilor curente artistice cu spiritul vremii: „Odată cu afirmarea unui mare număr de oameni de știință, întreprinzători, care s-au dedicat unor cercetări științifice extraordinare [...] secolul al XX-lea a văzut cum se ridică o generație de artiști care, având o cultură excepțional de largă, au încercat să înnoiască toate concepțiile picturale și toate stilurile trecutului prin propriile lor cunoștințe în domenii felurite și prin afinitățile lor cu mișcarea modernă” (apud Grigorescu, a, p.33-34). Tot el, un an mai târziu observă un anume „misticism al științei” și „al logicii”, care provine, de asemenea din mișcarea de idei a epocii.

Voi prezenta în continuare trăsăturile esențiale ale diverselor curente artistice – și mai ales ale acelor ce se constituiau la Paris, în perioada pe care tradiția continuă să o numească „la belle époque”, și în timpul căreia avea să creeze și Brâncuși – care au revoluționat arta la începutul secolului XX, insistând mai ales asupra conținutului de idei care a stat la originea lor. La început voi expune însă câteva considerații despre primitivism în artă modernă, deoarece, în ciuda faptului că acesta nu a fost un curent în sine, ci mai degrabă o modă culturală, el a avut totuși o influență considerabilă asupra multor artiști de marcă aparținând curentelor artistice propriu-zise ale artei moderne.

1.2.1. Primitivismul și arta modernă

Guillaume Apollinaire afirma în anul 1914: „Arta populară este foarte în vogă zilele acestea. După cum am scris ieri, oamenii de pretutindeni au început să se intereseze de ea, iar colecționarii, negustorii și muzeele o cumpără, în special picturile în ulei de artiști anonimi, țărani sau provinciali” (apud Balas, a, p.56).

Încercând să explice de ce folclorul devenise „la modă” la începutul secolului XX, Edith Balas distinge „trei factori principali: istoric, ideologic și artistic” (Balas, b, p.1). Nu trebuie uitat că și „expozițiile universale” ținute la Paris la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX au atras atenția asupra folclorului și asupra unor culturi necunoscute. De exemplu, în 1889, Expoziția includea deja câteva exemple de artă folclorică: la pavilionul suedez, la cel ungar și de asemenea la cel american, cu obiecte indiene. Este posibil ca la Pavilionul Agriculturii – unde se prezentau „aspecte tehnice ale satelor” – Gauguin să fi făcut fotografia reprezentând frize din templul javanez Barabudur, care a devenit o „prețioasă sursă de inspirație pentru el [...] împreună cu lărgirea orizontului cosmopolit pe care a obținut-o acolo” (Balas, b, p.2).

De altfel cartea lui W. Worringer, *Abstracție și Intropatie* (1908) a ajutat mult pentru găsirea unei soluții, „prin explicarea mecanismului psihologic care conduce artiștii din toate timpurile spre abstracție și prin oferirea unei interpretări proaspete a artei non-clasice, lărgind posibilitățile de inspirație ale artiștilor dincolo de tradiția Renașterii” (Balas, a, p.2).

Un alt impuls pentru „utilizarea creativă a artei folclorice” a fost dat de lucrarea lui Kandinsky din 1912, în care acesta venea cu următorul argument: „«conținutul interior» al unei lucrări de artă trebuie să se manifeste el însuși printr-o «expresie exterioară» caracterizată de elementul național” (apud Balas, b, p.2-3). El va manifesta și simpatie pentru așa zisele „lucrări primitive”.

Specific aici că prin termenul de „primitivism”, folosit la începutul secolului XX, Dan Grigorescu desemnează „formele plastice sau imagistica artiștilor occidentali care le preluau din arta popoarelor așa-zis «primitive» din Africa Neagră, insulele Pacificului, dar și din arta arhaică europeană (de exemplu Brâncuși, Picasso sau Henry Moore). S-a mai folosit în descrierea unor opere ai căror autori celebrează forțele elementare, introducând procedee neconvenționale și nu pe cele asociate îndeobște cu creația unor artiști formați în școlile de artă. În acest sens, ea e sinonimă fie cu arta «naivă», fie cu arta copiilor” (Grigorescu, e, p.539).

Este demn de amintit că unii artiști moderni „aproape că îi invidiau pe artiștii tribali, ale căror creații erau resimțite ca fiind încărcate de o putere magică și erau destinate să joace un rol în ritualurile cele mai sacre ale

tribului. Misterul vechilor idoli și al fetișurilor ținuturilor îndepărtate a trezit o dorință romantică de a fugi departe de o civilizație care părea acaparată de preocupările ei comerciale” (Gombrich, p.585).

Foviștii simpatizau de mult cu ceea ce recomandase Kandinsky în 1912. Încă din 1901 Maurice Vlaminck și André Derain colecționau nu doar sculpturi africane, dar și lucrări de artă populară. De altfel Elie Fauré se va referi explicit la foviști – la Salonul de toamnă din 1905 – numindu-i „acești primitivi” (Balas, b, p.3).

Arta lui Henri Rousseau – unul din cei mai buni prieteni ai lui Brâncuși – a fost considerată „primitivă”, și este notabil faptul că ea a avut un mare succes în anul 1911 la Salonul independenților din Paris. Ea a dat „un alt impuls puternic îmbrățișării de către avangardă a artei folclorice” (Balas, b, p.3).

Guillaume Apollinaire scria în 1914 că „marele succes legitim a picturii lui Douanier Rousseau a inspirat colecționari din toată lumea să caute picturi folclorice sau țărănești” (apud Balas, b, p.3). Este sugestiv faptul că Rousseau a fost sărbătorit de avangardiști, chiar înainte de moartea sa, în anul 1910.

Fascinația avangardei pentru Rousseau este explicată de Roger Shattuck ca o consecință a unui fenomen mai general, și anume „revizuirea conceptului de maturitate”. Spontaneitatea copilărească, distructivitatea și visarea nu mai erau considerate inferioare maturității. Dar o epocă ce începea revizuirea conceptului său de maturitate ar putea concepe acceptarea lui Douanier Rousseau ca artist (apud Balas, b, p.3).

După E. Balas, Paul Gauguin a fost alt „primitiv” admirat de avangardă, dar ca unul mult mai sofisticat. Expoziția sa retrospectivă ținută la Salonul de toamnă în 1906 „a evocat un răspuns puternic printre tinerii, progresiștii artiști parizieni. Expoziția a prezentat picturi cu noi subiecte – iconice, totemice, folclorice – precum și piese de ceramică (majoritatea veselă antropomorfă) și sculpturi din lemn, incluzând obiecte uzuale, precum castronașe [...] Gauguin reacționând împotriva noțiunilor superficiale de progres, a crezut că artiștii au pierdut contactul cu izvorul preistoricului. În viziunea lui, ruptura fatală a început cu naturalismul secolului cinci grecesc. Vindecarea ar putea să vină doar prin arta primitivă. Artiștii aveau nevoie să se întoarcă înapoi înainte de caii Pantenon-ului la căluțul de lemn al copilăriei – «Jusqu’au dada de mon enfance». Gauguin nu a fost în nici un caz antitraditionalist: din contră, el gândea să redescopere sursele umanității, prin explorarea tradițiilor alternative, – tradițiile vechi ale Persiei, Egiptului, Indiei, Japoniei și Mărilor Sudului – și să le alunge din naturalismul european. Ceea ce îl captiva la arta «primitivă» era

vehemența lipsită de rafinament a formelor în care puterea de expresie depășește obiectul însuși” (Balas, b, p.4-5).

Obiectele folclorice au intrat în avangardă nu numai datorită efortului de pionierat, dar și ca parte al noului interes în posibilitățile artistice ale banalelor obiecte obișnuite. De exemplu pictori cubiști precum Picasso și Braque au început să clădească obiecte solide deasupra suprafeței picturilor lor (ceea ce făcea parte din „tendențele lor antiiluzioniste”). Balas crede că „Afirmarea obiectelor poate să fi fost o reacție ideologică împotriva agnosticismului general și incertitudinii față de datele fizice ale lumii fenomenale” (Balas, b, p.5).

Avangarda a fost atrasă în special de arta populară și datorită „prospețimii, clarității și plenitudinii de semnificații a obiectelor folclorice, împreună cu absența grandilocvenței și monumentalității” (Balas, b, p.5-6), ca și de trăsăturile stilistice obișnuite ale artei folclorice și artei primitive (aproximarea reprezentării în plan, suprimarea reprezentării spațiului și redarea exclusivă a unei singure forme).

Prezența artiștilor din Europa de Est și a operelor lor la Paris a fost de o importanță specială în stimularea interesului pentru arta folclorică, mai ales că această zonă, bogată în tradiții folclorice, era aproape de Franța. Avangarda a fost atrasă în special de elementele folclorice din operele acestor artiști.

Artă modernă rusească ajunge și ea la Paris între 1908 și 1914, prin artiști provenind direct din Rusia sau prin artiști expatriați din „Der Blaue Reiter”¹¹.

În introducerea la catalogul din 1913 pentru cea de-a paisprezecea expoziție a artei populare rusești, J. Tougenhold sumariza astfel rolul pe care l-a avut arta folclorică în avangarda pariziană dinaintea Primului război mondial: „Iubirea folclorului a început să fie un factor de progres artistic. Pentru o societate care aparent ajunsese la limita extremă a rafinamentului, pentru pictorii pierduți pe aleea oarbă a individualismului, această artă care este arhaică, puternică, expresivă și etern tânără, semnifică speranța unei reînnoiri, a unei «reîntineriri», pentru a folosi cuvântul lui Paul Gauguin” (apud Balas, b, p.7-8).

Mai mult, în anumite „cercuri ale artiștilor dinaintea Primului Război mondial, ritualul era unul din preocupările majore, și, după război el

¹¹ Vassily Kandinsky prezentase în expoziții lucrări inspirate din povestirile folclorice rusești, între 1904 și 1910 la Salonul de toamnă și în 1912 la Salonul Independenților; Marc Chagall era prezentat de Apollinaire ca un colorist cu o imaginație ce ocazional „își găsește sursele în fanteziile ilustrațiilor folclorice slave, dar de obicei merge dincolo de ele” (apud Balas, b, p.5-6).

ajunse de asemenea în cercul lui Brâncuși și al amicilor săi. Acesta fu cu siguranță cazul lui Tristan Tzara al cărui interes pentru arta africană îl purtă, la vremea aceea, esențial asupra misticii aspectului său cultural” (Parigoris, a, p.34).

După Mario de Micheli, încă din primii ani ai secolului XX s-a manifestat un interes puternic pentru pictura naivă și arta arhaică, rezultat a unei „poetici a evaziunii”, a dorinței de refugiu într-un loc lipsit de frământările și materialismul lumii moderne: „Lumea candidă a lui Rousseau era acea oază de pace vie și senină pe care Gauguin plecase zadarnic s-o caute în insulele Marchize; o oază pe care Rousseau o găsisese în mod spontan, ignorând sfâșietoarea problematică țâșnită din contradicțiile bruște ale istoriei; curată, multicoloră, smălțuită, singură și senină, lumea poetică a lui Rousseau emana din pânză un farmec magic, oferea o viziune de prospețime, de libertate spirituală, reprezenta evadarea într-o poveste umană, într-un regat fără dezbinări, fără monștri, fără violențe. Iată pentru ce Rousseau avu gloria” (Micheli, p.60).

„Un interes asemănător, și pentru aceleași motive”, continuă de Micheli, „se manifestă pentru arta arhaică, cu deosebire pentru sculptura arhaică. Descoperirile care se făceau în acei ani printr-o intensă activitate arheologică aduceau la lumină comori de opere primitive, care-i subjugau pe artiști cu noutatea lor de expresie. Tot ceea ce era «barbar», tot ce nu venea din Grecia clasică ori din Renaștere ori din vreo tradiție legată de Renaștere, atrăgea cu o neobișnuită violență. Felul în care artiștii se orientau spre arhaic, spre barbar, spre folclorul țăranesc, spre civilizațiile preclasice nu era mereu egal și nu dădea aceleași rezultate, dar încă o dată se baza pe numitorul comun al evaziunii. În acest sens, fără îndoială, cea mai mare influență asupra artiștilor europeni a fost exercitată de sculptura neagră” (Micheli, p.61). Dar, „Pe atunci nu se făceau mari deosebiri, se numea «artă neagră» atât sculptura africană, cât și cea a popoarelor Oceaniei, mai cu seamă din Polinezia, de unde, în mod frecvent, negustorii coloniali francezi aduceau câte un exemplar la înapoierea în patrie din călătoriile lor. Abia mai târziu se începu a se stabili diferența de origine și a se identifica o diversitate de caracter la operele diferitelor rase, regiuni și triburi. În acei ani conta altceva. Era farmecul unei viziuni noi, oglindă a unui suflet colectiv, liber de orice încătușare a civilizației. Nu din întâmplare «descoperiseră» arta neagră Vlaminck ori Matisse, ori altcineva. Descoperirea corespundea cerinței generale a artiștilor de avangardă, fiindcă în această cerință se reflectaseră toate cauzele revoltei împotriva culturii, canoanelor și convențiilor în vigoare” (Micheli, p.61-62).

Analizând lecțiile trase de cubiști și expresioniști din arta neagră, Micheli atrage atenția că „în fond artiștii europeni nu făceau decât să

proiecteze în această sculptură propriile lor probleme, problemele care li se puneau în modul cel mai acut. Oricum, influența unei asemenea arte fu dintre cele mai mari și durabile și asta datorită și interesului pe care, încă de la început, îl arătară față de acest subiect câțiva poeți destinați a avea o greutate importantă în viața artistică europeană a avangărzii: Apollinaire și Tzara” (Micheli, p.63).

Robert Goldwater, fost director al Muzeului de Artă Primitivă din New York, încearcă în cartea sa *Primitivismul în arta modernă* să lămurească raportarea artei moderne la formele plasticii primitive. După acest cercetător, „primitivismul nu este o mișcare artistică imanentă, autonăscută și autoexercitată, ci el apare din cadrul general, social și cultural al artei moderne, și că el pătrunde, chiar și, acolo unde nu domină, într-o bună parte din pictura recentă” (Goldwater, p.351).

Dar „Primitivismul implică primitivul și în esența unui primitivism artistic ne putem aștepta să dăm de un nucleu de opere de artă «primitive». În cazul fiecărei secțiuni pe care am stabilit-o – primitivismul romantic, emoțional, intelectual sau formal, au existat opere de artă considerate primitive de către artiștii moderni, apreciate, și exercitând o anumită influență tocmai din această cauză. Fără a cerceta care este *adevăratul primitiv* – cel paleolitic sau neolitic, cel african sau eschimos, putem observa că, potrivit presupunerii primitiviste descrise mai înainte, aceste arte primitive, conform supoziției, nu sunt unite prin nici un fel de calități comune de formă și de compoziție. Acest lucru reiese clar din varietatea lor: pentru Gauguin artele primitive însemnau arta egipteană, indiană și polineziană; pentru *fovi*, etapele «curioase» ale sculpturii africane și acele *Images d'Epinal*; pentru grupurile *Brücke* și *Blaue Reiter*, sculptura popoarelor exotice în general, desenele copiilor și propria lor artă populară provincială, iar pentru Picasso, primitiv însemna sculptura de pe Coasta de Fildeș și pictura lui Henri Rousseau. Asta înseamnă că pentru artistul modern, primitivitatea acestor arte diferite consta în calitatea comună a simplității atribuită lor. Mai mult psihologică decât formală, această calitate era mai degrabă deslușită în obiecte decât constatată în mod obiectiv, și astfel era nevoită să difere în funcție de orientarea fiecărui grup” (Goldwater, p.332-333).

Primitivismul, așa cum e reprezentat în pictura și sculptura modernă, „comportă o mică asemănare – deși are o legătură precisă și esențială – cu primitivul cronologic, cultural sau estetic din arte. Dar din moment ce primitivismul în sine și efortul de a obține caracterul absolut, remarcat mai înainte, sunt produse ale aceleiași situații în arta modernă, trăsăturile ei

primitiviste pot fi considerate nu numai simple accidente, ci ca făcând parte din natura ei esențială¹²” (Goldwater, p.360).

Surprinde în acest studiu mai ales concluzia autorului său privind „extrema raritate” a influenței directe a formelor de artă primitivă asupra lucrărilor de artă modernă: „Cu excepția câtorva gravuri în lemn ale lui Gauguin, a câtorva picturi aparținând grupului *Blaue Reiter* din Germania, și a producției foarte limitate a lui Picasso din perioada neagră, totul este mai curând aluzie și sugestie decât împrumut direct” (Goldwater, p.30).

Trăsăturile esențiale ale primitivismului ar fi „simplitatea” și „fundamentalitatea”, pentru că „orice încercare de a trece dincolo de aparență, numai dacă este dusă destul de departe și înaintea conform metodei adecvate, va revela ceva «simplu» și fundamental, care, tocmai datorită acestui caracter fundamental și acestei simplități, va fi mai atrăgător din punct de vedere emoțional decât variațiile superficiale ale aparenței; și în sfârșit că aceste calități trebuie prețuite în sine și pentru sine: cu alte cuvinte este presupunerea că pe măsură ce te întorci mai înapoi – din punct de vedere istoric, psihologic sau estetic – cu atât lucrurile devin mai simple; și pentru că sunt mai simple, ele sunt mai profunde, mai importante și mai prețioase” (Goldwater, p.331).

Cea mai mare parte a artei primitive este sculpturală. Și cum „o parte atât de importantă a sculpturii primitive are o funcție religioasă sau magică, ea este independentă de constrângerile naturalismului. Preocupat de nonvizibil, artistul primitiv este liber să-l reprezinte în cea mai frapantă formă posibilă, oricât s-ar deosebi aceasta de ceea ce este normal și așteptat și astfel să creeze «prezența» care-l reține chiar și pe observatorul străin. În ciuda tuturor deosebirilor inerente poziției sale, sculptorul modern a fost captat de forța materializării imaginative concentrate. El găsește în aceste forțe precedente pentru valorile spirituale ale propriei sale libertăți estetice. În măsura în care acest lucru este adevărat – dar numai în această măsură – există asemănări reale, formale sau psihologice, între sculptura primitivă și cea modernă” (Goldwater, p.326).

Goldwater crede că de la Brâncuși înapoi sculptorii moderni (poate cu excepția lui Brâncuși) au admirat și colecționat sculptura primitivă, dar „o foarte mică parte din sculptura modernă amintește de proporțiile și

¹² După Andrei Pleșu, teza fundamentală a lui Goldwater este următoarea: „nu descoperirea artelor primitive este cauza marilor revoluții stilistice moderne, ci, mai degrabă, marile revoluții stilistice moderne sunt acelea care au făcut posibilă asimilarea creatoare, repunerea în drepturi a operelor de artă primitivă” (apud Goldwater, p.8). Cu alte cuvinte raportul dintre primitivism și modernitate este analog raportului dintre Renaștere și Antichitate clasică.

ritmurile generale ale vreunui stil tribal primitiv specific. Dar exemplul primitivului a consolidat o tendință puternic conturată în întreaga tradiție modernă: accentul pus pe inventivitatea creatoare independentă de precedentele găsite în natură, insistența asupra faptului că opera de artă, în loc să imite mediul natural, este un element nou și adăugat acestuia” (Goldwater, p. 325-326).

Analizând în evoluția sa istorică pătrunderea primitivismului în artele europene, Goldwater constată combinații între ideile romantice, arhaiste și primitiviste, găsindu-se adesea „romantism arhaic” sau „arhaism primitivist”. În opera lui Gauguin există de asemenea „combinații de atitudini arhaiste, romantice și primitiviste; în timp ce concepțiile mistice ale lui Kandinsky și Klee, și ideile lor despre Orient și artele acestuia sunt influențate și au afinități cu atitudinile unui romantism mai timpuriu. Cu toate acestea primitivismul, prin accentuarea esențială și deosebită a fenomenelor, abordate deopotrivă de arhaism ca și de romantism, se deosebește de acestea și este o calitate proprie artei secolului al XX-lea” (Goldwater, p.349-350).

În ciuda unei rezerve care însoțește aproape în permanență afirmațiile sale, Goldwater consideră tranșant că „Cel puțin o tendință este clară: primitivismul secolului al XX-lea care a început cu Gauguin și care a primit cel mai mare impuls odată cu descoperirea simultană în Germania și Franța a sculpturii primitive, a fost la început generat și influențat de viața popoarelor primitive (sau mai degrabă de diferitele idei cu privire la aceasta) și de operele lor de artă [...] Treptat a avut loc o dublă schimbare: lucrările de artă «primitivă», care au furnizat inspirație au început să fie mai puțin exotice și îndepărtate și să se apropie mai mult de casă; arta copiilor și arta populară au fost la început combinate cu arta Africană și Oceanică și s-au găsit asemănări între ele; și, apoi, prin adăugarea artei subconștiente privită sub aspectele ei primitive, au înlocuit complet producțiile aborigene. În al doilea rând, tendința primitivistă a creat opere care au ajuns acum (chiar din perspectiva autorilor lor) să fie doar în mod teoretic înrudite cu arta popoarelor primitive, dar care căutau să primitivizeze prin folosirea materialelor indigene. Asta înseamnă că există un proces dublu și chiar reciproc de endemizare, un proces care este în sine rezultatul firesc al celor două tendințe din arta modernă care au furnizat cadrul pentru apariția primitivismului; adică tendința de interiorizare și extindere. Această constatare ne aduce în cele din urmă la cauzele întregii mișcări primitiviste...” (Goldwater, p.350-351).

1.2.2. Fovismul

Prima revoluție artistică prin culoare a secolului XX este considerată a fi fovismul, apărut în plină criză a reprezentării. Fovismul a fost practic primul curent care a întrerupt tradiția predominantă în arta europeană, inaugurată în Renaștere, „pentru care scopul fundamental al picturii a fost reprezentarea aparenței externe a lucrurilor, așa cum sunt ele descoperite în spațiu” (Georges Lemaître, apud **Grigorescu, a**, p.16). Prin el se manifestă și tendințele predominante ale vremii: „autonomia culorii și intervenția emoțiilor pictorului în calitate de componente picturale” (**Bernard**, p.14).

Pictorii foviști sunt grupați în jurul lui Matisse (care însă refuză să fie considerat cap de afiș), aproape toți francezi, cu excepția lui Van Dongen, și autodidacți, cu excepția lui Derain. Lucrările lor, expuse la Salonul de Toamnă de la Paris din 1905, vor produce scandal, îndeosebi tablourile lui Matisse. Ei vor fi numiți „incoerenți” și „nevertebrați”, iar fovismul „vas cu vopsea azvârlit în fața publicului”. Se pare că acum Louis Vauxcelles, într-o discuție cu Matisse (puternic insultat de „criticii comozi”) a găsit potrivit cuvântul „fov”, plecând de la calificarea expoziției drept „cușcă a fiarelor” (**Chassé**, p.6).

Foviștii resping neoclasicismul și simbolismul, divizionismul și impresionismul, afirmând autonomia culorii în reprezentarea spațiului. Fovismul se caracterizează „printr-o distorsiune a volumelor, prin refuzul tonului local – adică al culorilor fidele realității – și prin tratarea tablourilor în tente plate de culori pure, calde, stridente, puse într-un contrast puternic unele față de altele, ca expresie a emoțiilor pictorului. Exaltarea culorilor este destinată să amplifice șocul resimțit și căutat în contemplarea naturii (**Bernard**, p.17).

După Ch. Chassé, foviștii aveau ca particularități arabescul, tentele plate și armonizarea colorată, „care îi deosebeau de impresionisti, acuzați de ei că nu se interesează decât de clipa prezentă și de aparența exterioară a lucrurilor” (**Chassé**, p.11). Foviștii se deosebesc de nabiști printr-o „deosebire de temperament”: „Se vedește la ei un simț mai sigur al construcției și o atracție mai puternică spre culorile tari; îndeosebi, mai puțină teamă de a contraveni regulilor bunei educații” (**Chassé**, p.11).

Ch. Chassé consideră că „Înainte de a ajunge la fovism, fovii au trecut prin divizionism, foarte intens colorat [...] Signac nădăjduse într-adevăr că Matisse va fi cel mai strălucit din discipolii săi și a fost foarte dezamăgit când a trebuit să renunțe la acea speranță” (**Chassé**, p.13). După pictorul Charles Camoin însă, „Nu încapă nici o îndoială, adevărata sursă a fovismului a fost opera lui Vincent van Gogh, el însuși influențat după perioada sa olandeză mai întâi de impresionisti și apoi de arta japoneză. În perioada sa provensală, aceste influențe îmbinate au ajuns la o exaltare

extremă a culorii, mai curând voluntară și sistematică decât sensibilă conform legii culorilor complementare; de la el provine fovismul” (apud Chassé, p.27).

Este foarte adevărat că Van Gogh afirma că „Întărind toate culorile obții calmul și armonia” (apud Chassé, p.44). Sau: „Am căutat să exprim prin roșu și verde cumplita pasiune omenească¹³” (apud Chassé, p.44). Tot el „duce atât de departe dorința sa de deformare în toate domeniile, că-l scandalizează pe Gauguin” (Chassé, p.44). Nu trebuie de asemenea uitat că pentru Van Gogh „culoarea, ca și linia, trebuie să fie «sugestive», trebuie să exprime sentimente și nu realități naturale, trebuie să aibă un caracter de mesaj, să transmită privitorului sentimente pe care pictorul înțelege să i le sugereze” (Chassé, p.45).

În ceea ce îl privește pe Matisse, acesta declara: „Trebuie găsite senzații arbitrare care să permită reprezentarea lumii reale” (apud Bernard, p.17). El se delimitează de școala clasică idealistă (David, Ingres) de realismul apropiat de natură (Courbet) și de arta vizuală a impresioniștilor care depind de prezentul clipei. În anul 1908, el scria: „Lucrul spre care tind eu în primul rând [...] este expresia... Îmi este imposibil să copiez natura în mod servil – eu trebuie să o interpretez și să o supun spiritului tabloului” (apud Debicki et al., p.263).

Matisse și Vlamink reprezintă „polii extremi ai fovismului. Primul – asemenea lui Gauguin – vrea să limiteze, să organizeze actul pictării, celălalt vrea să-l strige din adâncul său” (W. Hoffman, v.2, p.24). Vlamink vroia să picteze nu numai din tub, dar chiar și cu tubul direct pe pânză, fără să „se sinchisească de stil, căci la originea artei este instinctul” (W. Hoffman, v.2, p.24). Matisse urmărea de asemenea „instinctul înaintea ideii”, dar un „instinct organizat”, adică „împlinit într-o senzație constructivă” (Horga, p.14) sau, altfel spus, să „tundă instinctul” (W. Hoffman, v.2, p.24). Textual Matisse spunea că imaginea este „o construcție prin suprafețe colorate, prin căutarea intensității în culoare, reacție împotriva difuziunii tonului local în lumină [...] acordul de suprafețe intens colorate”, care este „o sinteză expresivă a senzației [...] senzația venind prima și apoi ideea” (apud Horga, p.12).

I. Horga consideră că există o dublă gestualitate în fovism: a tușei (adeseori printr-o luptă impulsivă cu tabloul) și a acțiunii fizice a culorii intense, exaltate (Horga, p.14).

Foviștii au ca subiect principal natura marcată de om, dar, contrar expresioniștilor, ei exprimă o bucurie de viață păgână, în care emoțiile sunt trăite în prezent. Este interesantă părerea criticului Leymarie, conform

¹³ Van Gogh atribuia culorii galbene o influență mistică.

căreia fovismul se rezumă la o „izbucnire de culoare și o stăpânire subiectivă a suprafeței”, având „un caracter pasional”, opus cubismului (apud Chassé, p.12).

Fovismul a avut un caracter experimental, dar a reușit să deplaseze limitele reprezentării și să elibereze astfel artistul de vechiul său statut, fixat de secolele anterioare. El ajunge să se distrugă, către anul 1908, în favoarea unor alte căi, noi. Unii dintre artiști aleg parcursuri mai personale: alții vor evolua către alte curente (Vlaminck spre expresionism, iar Braque spre cubism).

1.2.3. Expresionismul

Expresionismul este considerat de asemenea o „revoluție prin culoare” (Bernard, p.19) și în același timp o „artă expresivă” care face parte „din arta figurativă a secolului XX”, împreună cu alte trei tendințe importante, legate între ele: realismul figurativ, realismul critic și arta asamblajului (Debicki et al., p.262). În concepția lui Klaus Berger, confirmată cu argumente și astăzi, expresionismul a exprimat „pentru prima dată și cu măreție sufletul însuși al secolului XX” (apud Pavel, p.5).

„Expression” înseamnă „expresie” și este un concept care se întâlnește frecvent în discuțiile despre teoria artei în secolele anterioare secolului XX. După W. Hoffman, acest concept „servește ca desemnare a puterii intensificate de creație, care reușește să exprime concentrat ceva deosebit de semnificant, oarecum întregul conținut semantic al operei” (W. Hoffman, v.2, p.11). În ceea ce privește expresionismul secolului XX, este vorba de două lucruri deosebite: „de explicarea, respectiv de explicitarea nu numai a lumii reale, ci chiar de lumea sentimentelor pictorului” (W. Hoffman, v.2, p.18).

Expresionismul se dezvoltă în Germania începând cu anul 1905, în același timp cu fauvismul în Franța. El provine direct din cele trei mișcări de secesiune (*sezession*) ale artiștilor dizidenți, în Germania și Austria, ca reacție împotriva academismului, naturalismului și naționalismului. Prima secesiune se manifestă (la München) în favoarea impresionismului, a doua (la Viena), mai apropiată de *Art Nouveau*, are loc sub autoritatea lui Gustav Klimt, iar cea de a treia (la Berlin, în anul 1899) va face cunoscute prin expoziții operele nabiștilor, fauviștilor, ale lui Kandinsky și mai ales ale lui Edvard Munch¹⁴. Și alte opere produse în perioada 1885–1900, aparținând

¹⁴ Alături de expozițiile lui Munch trebuie amintite pe cele ale lui Van Gogh, Gauguin și Cézanne, la München în 1904, pe cele ale lui Van Gogh la Dresda în 1905 și la Berlin în 1908, și de asemenea pe cele ale lui Matisse în 1907 și 1909 la Berlin și München.

lui Vincent Van Gogh, James Ensor și Henri de Toulouse-Lautrec au anunțat mișcarea expresionistă.

Se pare că „influența cea mai de seamă asupra expresioniștilor germani a fost exercitată de artiștii francezi, de Van Gogh și de Munch”, favorizată de faptul că ea a „întâlnit un teren gata pregătit, dispus și orientat în sens expresionist” (Micheli, p.88).

Expresionismul are însă origini mai îndepărtate, în romantism și simbolism (cu Goya, Blake, Caspar David Friedrich), prin „exaltarea sentimentelor artistului – «mânia [sa] existențialistă salbatică» (Nietzsche) – și meditația sa tragică asupra universului” (Bernard, p.20). Filosofia lui Nietzsche a avut o influență puternică asupra expresioniștilor, prin „strălucitorul dar confuzul lui nihilism neoromantic, în care se disting și aprige atacuri împotriva «valorilor» societății burgheze¹⁵” (Micheli, p.87). Dar Nietzsche a sugestionat și „pe cei mai buni scriitori, poeți, artiști ai epocii, de la Thomas Mann la Grosz. Chiar și Strindberg și Munch au suferit fascinația lui” (Micheli, p.87). La rândul lor, Strindberg și Munch¹⁶ au avut de asemenea o puternică influență asupra expresionismului german.

Mario de Micheli atrage atenția că pe atunci „era foarte greu să izolezi în mod critic acel centru reacționar al filosofiei nietzscheene care va servi mai târziu hitlerismului. Nietzsche era văzut pe vremea aceea mai mult ca dușmanul istoricilor prusaco-germani, gânditorul care-l batjocorise pe Bismarck și-i apăraseră pe evrei de antisemitismul profesorului berlinez Eugen Dühring... Asta nu înseamnă că în cultura germană a expresionismului nu au pătruns și ideile cele mai negative ale gândirii nietzscheene” (Micheli, p.87-88).

Tot în acei ani (între 1900-1912) au apărut și operele cele mai importante ale lui Freud, „ale cărui analize exercitară un neîndoielnic farmec asupra unei determinate ambianțe culturale și deci, în mod direct, ori indirect, asupra artiștilor” (Micheli, p.88).

Istoricul expresionismului a inclus inițial (conf. H. Walden în revista „Der Sturm”, 1911) toate revoluțiile artistice ale anilor 1910–1920, deoarece el a impregnat mai multe stiluri (cum ar fi operele fauviste ale lui Matisse, Van Dongen, cele din perioada albastră a lui Picasso etc.). În sens strict, mișcarea se poate însă reduce la cea promovată de grupul „Die Brücke” („Podul” sau „Puntea”). Acest grup a fost fondat în anul 1905, la Dresda, de patru studenți la arhitectură, al căror promotor era Ludwig Kirchner. El era un grup de cercetare puternic legat de tensiunile sociale ale epoci sale. Chiar

¹⁵ Mai cu seamă paradoxurile lui Zarathustra, prin agresivitatea cu care răsturnau concepțiile și locurile comune ale „moralei curente”, aveau o mare „forță de persuasiune”.

¹⁶ Care îi face lui Nietzsche un portret după fotografie, în 1906.

numele său evocă ceea ce îi unește pe artiști împotriva convențiilor și îi conduce spre viitor. Numele este și o trimitere la cartea lui Nietzsche *Așa grăit-a Zarathustra*. Se pare că pesimismul melancolic al expresioniștilor germani a fost inspirat și de filosofia lui Kierkegaard.

Dacă arta Germaniei din acea vreme stagnează prin academism și romantism, economia sa și întreaga societate erau în plin avânt. Existau însă și tensiuni sociale create de condițiile grele de muncă ale populației muncitorești (ce conduc la mișcări de solidaritate socialistă) și de aspirațiile pangermaniste ale lui Wilhelm al II-lea (care accentuează diviziunea dintre Prusia agricolă și sudul industrial). Aceste tensiuni au fost reflectate în expresionismul pesimist și simbolist al operelor lui Munch și apoi resimțite de artiștii din mișcarea „Die Brücke”, care încearcă să se delimiteze clar de „Jugendstil”-ul derivat din „Art Nouveau” și să creeze un nou stil de viață. Ei pun sub semnul întrebării atât convențiile academice în artă, cât și moravurile și valorile burgheze.

După W. Hoffman, fovii și pictorii de la „Die Brücke” au apărut în joc împotriva „Unei ușor nuanțate amalgamări de estetism și utopie socială” din cadrul societății germane, iar „selecția de mai târziu, orientată spre *happy few*, ei i-au opus tot ce e grosolan, brutal și necioplît”. Disprețul artiștilor din „Die Brücke” „avea ca țintă prețioasele grimase stilistice și burghezia, care tocmai începea să se ocupe cu «Jugendstil»-ul, în speranța de a da prin aceasta dovadă de receptivitate culturală” (W. Hoffman, v.2, p.32).

Artiștii expresioniști redescoperă valoarea simbolică și formală a artei gotice, dar și idealul de viață (transmis de constructorii și sculptorii de catedrale) al spiritului comunitar, „constituit din anonim și modestie” (Bernard, p.23). Se consideră că nu numai realizările goticului (flamboiant) au inspirat mișcarea „Die Brücke”, ci și sculpturile africane și gravurile japoneze pe lemn colorat (Debicki et al., p.262) și de asemenea arta oceanică (Bell, p.365). Astfel, este elocvent în acest sens faptul că exponenții mișcării au utilizat xilogravura. După J. Bell, „Textura organică a plăcii de lemn, recent explorată de Gauguin și Munch, promitea să-i conecteze nu doar cu trecutul îndepărtat al Germaniei [...] dar și cu trofee dobândite din noul său imperiu maritim, expuse în Muzeul Etnografic din Dresda” (Bell, p.370). De asemenea, ei au improvizat un exuberant „înfîșe-și-scobește zimțat”, fiind incitați de artiștii africani și polinezieni care practicau „cioplirea directă”, tăind în lemn fără a avea un model preliminar.

Almanahul grupării „Der Blaue Reiter”, consideră Amelia Pavel, este „un adevărat cod al ascendențelor spiritual-artistice propuse de expresioniști; el parcurge toate zonele de creație îndepărtate, de la arta

neagră la gravura în lemn din epoca goticului german și de la El Greco la pictura populară pe sticlă din Boemia” (Pavel, p.7).

Mulți artiști au fost stimulați să practice o artă legată esențial de stările lor de spirit, datorită mai ales scepticismului crescând față de o realitate în care progresul tehnologic nu slujea eliberării omului (cum se sperase), ci dimpotrivă, îi creșteau alienarea. Cu mijloace precum „deformarea, contrastele puternice de culoare și un stil gestual apăsător, arta expresivă reflectă o imagine a realității determinată de subiectivitate [...] Tabloul lui Ernst Ludwig Kirchner¹⁷, membru al mișcării „Die Brücke”, demonstrează felul în care o abordare spontană traduce privirea subiectivă cu ajutorul accentuării formelor și culorilor, determinată de emoție (Debicki et al., p.262). W. Hoffman crede că „Profilul artistic al grupării «Die Brücke» este mai complex decât cel al fovilor. El nu conține numai senzorialitate cromatică nelimitată – care-și găsește expresia extremă în creația lui Nolde – ci se sprijină și pe contribuția mijlocului grafic de creație [...] Ernst Ludwig Kirchner merge cel mai departe în această stilizare. Drumul spre aceasta îi este indicat de sculpturile popoarelor primitive și desigur, și de sculpturile gotice” (W. Hoffman, v.2, p.29).

La artiștii grupării „Die Brücke”¹⁸, „culoarea în tente plate, rareori modulată, reprezintă forma fără însă a se recurge la un sistem teoretic altul decât jocul complementarelor, având ca singură referință sensibilitatea artistului și percepția sa, până la integrarea în propria sa identitate a obiectelor și ființelor prin simțuri, prin *Einfühlung*, sau empatie. Grafismul încă joacă un rol important, căci le permite să sesizeze esențialul din trăsăturile personajelor și din liniile de forță ale peisajelor, și să traducă mai bine viziunile lor personale” (Bernard, p.24).

Expresionismul, ce manifesta dorința de a fi universal în abordarea problematicii interioare a omului, are „ca fundament subiectivismul artistului care își dezvăluie propria existență pentru a face să progreseze cunoașterea spiritului uman – paralel cu cercetările psihanalitice conduse la acea vreme într-o manieră independentă – și pentru a plasa arta în mijlocul realităților sociale” (Bernard, p.24). Este vorba bineînțeles despre cercetările psihanalitice ale lui Sigmund Freud, care publicase în acea perioadă trei articole asupra teoriei sexualității (1905) și aprofunda analiza nevrozelor, într-o Viena considerată decadentă și introvertită. El pune în evidență și rolul impulsurilor și mai ales pe cel al morții, în comportamentul uman. Este pertinentă observația ca întocmai că și arta expresioniștilor

¹⁷ Care spunea: „Dar sâmburele ultim, sâmburele propriu-zis al originii artei este un mister” (apud W. Hoffman, v.2, p.32).

¹⁸ Ca și la Munch, Van Gogh, Gauguin.

germani, revoluția produsă de descoperirile sale va avea efect doar pe termen lung.

În ceea ce privește interpretarea operelor expresioniste, germanul Emil Nolde scria: „Dacă, în unele opere ale artei contemporane, întrezărești o tendință anarhică, un caracter arbitrar și excesiv, o anume grosolănie sau brutalitate, atunci studiază îndelung și cu atenție aceste opere și vei recunoaște în cele din urmă că ceea ce îți părea arbitrar se va transforma în libertate, iar grosolănia va deveni marea finețe. Rareori operele inofensive au vreo valoare” (apud **Debicki et al.**, p.262).

După W. Hoffman, „Nolde, amestecând viața și arta, își însușește dublul caracter enigmatic al destinului omenesc și al actului de creație. Scopul său este «primordialitatea absolută», «starea originară» a lumii. Aceasta îl conduce înapoi spre «origini» și spre «arta primitivă», la o interogare stăruitoare a universului, care îndeplinește ritualul subiectiv al exorcismului lumii, când vâscos și tăcut, când pâlپător și capricios” (W. Hoffman, v.2, p.30).

Nolde, ne spune Mario de Micheli, era un german din Nord care „se simțea și el atras de mitul sălbaticului, al primitivului, aidoma prietenilor săi de la *Die Brücke*; asemenea lui Kirchner, care se ducea să studieze fetișurile negre din Muzeul etnografic de la Dresda; ca Pechstein, care copia fetișurile până și în tablourile sale; la fel ca mulți alți expresioniști care urmau exemplul lui Gauguin, va călători și el în țările exotice; dar modul lui de a concepe primitivul va pune în cauză rațiuni mult mai decisive decât simpla căutare a unei stări de puritate și de viață neînlăntuită în reguli sociale. Pentru Nolde, descoperirea primitivului va deveni descoperirea primordialului, a acelei prime substanțe a universului care este principiul metamorfozelor materiei, fermentul ei inepuizabil, elanul originar. Artă popoarelor primitive sau artă populară sunt deci sugestive pentru el numai fiindcă în ele, mai mult decât în altă parte, primordialul se comunică în chip direct. Dar și pictura el o simte așa...” (Micheli, p.91-92).

Întocmai ca și fauvismul, expresionismul realizează tabloul pornind de la o gamă de culori pure puse în contraste violente și distruge perspectiva moștenită de la Renaștere. El diferă însă de fauvism prin caracterul vizionar asupra istoriei și încărcătura sa psihologică pesimistă. Angoasa apare pretutindeni și este exprimată de figuri umane solitare, descumpănite atât de perioada zbuciumată prin care trec, cât și de condiția umană. Neliniștile sunt exprimate prin erotism, strigăt, râs (numite de criticii vremii „instincte barbare”), în situații lipsite de frumusețe sentimentală.

Ultima expoziție a grupului „Die Brücke” are loc în 1910 la Dresda, după care mișcarea se deplasează la Berlin și dispare, în 1913. Dar influența ei se va intensifica însă și extinde din ce în ce mai mult.

Se consideră că mișcarea „Die Neue Künstlervereinigung München” („Noua Uniune a Artiștilor din München”) întemeiată în anul 1909 de rusul Vassili Kandinsky¹⁹, face și ea parte din expresionism. În cel de al doilea catalog al acesteia apăreau câteva idei kandinskiene, de „intonaj ezoterică”, ce pot da o idee despre crezul grupului münchenez. De exemplu, impulsul creator văzut ca o „Dezbatere despre tainic prin tainic” (în care Mario de Micheli vede „condensată deja întreaga gândire estetică a lui Kandinsky”) sau limbajul artei care este explicat astfel: „Omul vorbește omului prin supraomenesc”.

Din această mișcare se va naște în anul 1911 comunitatea artistică „Der Blaue Reiter” („Călărețul albastru”, tradus uneori în limba română și „Cavalerul albastru”) cu Vassili Kandinsky, Franz Marc, Auguste Macke și alții. După J. Bell, acest grup condus de Kandinsky, „s-a grăbit să lege culoarea intensă a lui Matisse cu teosofia. Această doctrină influențată de India era un mal îndepărtat în subcultura transnațională a noilor spiritualități care începuseră în vremea lui Blake, cu un secol înainte” (Bell, p.377).

Filiația spirituală a lui Marc (ce va conduce la un „spiritualism expresionist”) „cobora din filosofia romantismului german, care, prin paginile teoretice și prin picturile șefilor necontestati ai acestei școli, Philipp Otto Runge și Caspar David Friedrich, își proclamase doctrina potrivit căreia «pictarea unui peisaj echivalează cu o experiență religioasă, înzestrându-l pe artist și pe privitor cu puterea de a descoperi spiritul divin în spatele aparențelor»” (Grigorescu, a, p.184-185). Simbolul prin intermediul căruia Marc „evoca acest panteism romantic era animalul, ființa necuvântătoare și blajină «pentru că în această lume a inocenței desăvârșite, el socotea că se produce contactul cel mai direct, armonia cea mai netulburată dintre spiritul divin și ființele vii, necorupte de influența omului»” (Grigorescu, a, p.185).

Marc și Kandinsky refuză violența și brutalitatea, cel puțin exterioare, ale acestei lumi. Pentru ei „chestiunea nu este de a agrava o situație din realitate, e vorba de eliberarea adevărului intim al realului, de legăturile materiale care-i împiedică să-l perceapă” (Micheli, p.97). Un pasaj din Marc este limpede în acest sens: „Orice lucru are un înveliș al său și un miez, aparență și esență, mască și adevăr. Dacă noi atingem doar învelișul în locul esenței lucrurilor, dacă masca lor ne orbește într-atât încât ne împiedică să găsim adevărul – în ce măsură influențează asta asupra

¹⁹ Fost avocat moscovit, „care a atras fascinația intelighenției ruse cu sinestezii audio-vizuale, misticism și folclor slavon pe care l-a exportat la München, unde s-a dedicat și el picturii la vârsta de treizeci de ani și unde a locuit din 1896” (Bell, p.376). Practic el a conectat cercurile avangardiste din Germania cu cele din Rusia.

clarității lăuntrice a lucrurilor? [...] Ce ne promite arta abstractă? Este o tentativă de a face să vorbească, în locul sufletului nostru excitat de imaginea lumii, lumea însăși... Noi avem experiența milenară că lucrurile devin cu atât mai mute cu cât mai clar le ținem înaintea oglinzii optice a aparenței lor fenomenale. Aparența este veșnic plată, dar îndepărtați-o, îndepărtați-o complet de spiritul vostru – închipuiți-vă că nici voi, nici imaginea voastră asupra lumii nu mai există – și lumea rămâne în forma ei adevărată, iar noi artiștii intuim această formă; un demon ne îngăduie să vedem prin crăpăturile lumii, și ne conduce în vis în spatele multicolorei ei scene” (apud Micheli, p.97).

În legătură cu arta picturală modernă, același Franz Marc scria, în 1912: „Credem cu toată seriozitatea [...] că noi, pictorii moderni, nu ne mai extragem formele din natură... Natura strălucește în tablourile noastre ca în toate formele artei”; „Noi căutăm astăzi lucrurile ascunse îndărătul vălului aparențelor... Noi căutăm și pictăm acest aspect spiritual al eului nostru care se găsește în natură” (apud Debicki et al., p.263).

Așadar, se pare că scopul vizat era căutarea și reprezentarea esenței spirituale din om și din natură prin intermediul unei arte care este „puntea către lumea spiritului”.

În timpul războiului, Kasimir Edschmid ținea o conferință dedicată expresionismului în poezie, dar ideile sale sunt strâns legate și de problemele plasticii expresioniste, de aceea cred că este important să o prezint aici, în rezumat. După el, „Artistul expresionist își transfigurează mediul. El nu vede: privește; nu povestește: trăiește; nu reproduce: creează din nou; nu găsește: caută. Înlănțuirii de fapte – fabrici, case, boli, prostituate, strigăte și foame – îi ia locul transfigurarea acestor fapte. Faptele dobândesc importanță doar în momentul în care mâna artistului întinsă spre ele apucă, închizându-se, acel ceva ce stă în spatele lor: artistul vede omenescul în prostituată și divinul în fabrici, și readuce fenomenele separate în complexul lumii. El ne dă ultima imagine a obiectului, mediul în care își spațiază arta este același mare Paradis pe care Dumnezeu l-a creat la începuturile lumii și care e mai bogat, mai variat și infinit pe lângă celălalt mediu pe care privirea noastră, în orbul ei empirism, îl consideră real, mediul pentru care n-ar exista interes a-l descrie, dar care în mod mijlocit se îmbogățește, dacă i se cercetează adâncimea, caracteristica, ceea ce este demn de admirație, cu noi descoperiri și interese [...] Un lucru nu mai este doar materie, piatră, panoramă, doar un patruleter cu atributele urâteniei sau al frumuseții. El se eliberează de toate astea; el este cercetat în esența lui caracteristică până la epuizarea celui mai intim aspect: până ce casa se deschide și se eliberează de construcția obtuză a unui adevăr greșit; până când acest lucru este scotocit în întregime și cernut prin acea expresie care-i

va revela semnificația fundamentală, chiar pe seama verosimilității [...] Lumea există deja, nu ar avea rost să i se facă o replică; datoria principală a artistului constă în a-i cerceta mișcările cele mai profunde și semnificația fundamentală, și în a o recrea. Orice om încetează a mai fi legat de datorie, morală, societate, familie: în această artă el devine doar un lucru, cel mai mare ori cel mai sărman, devine om. Nu mai există cătușe care să țină tănuită fața omului, nu mai există episoade conjugale, tragedii bazate pe contrastul între convenții și nevoia de libertate, medii restrânse, generali rigizi, ofițeri oameni de viață: marionete care, suspendate de firele unei viziuni psihologice a lumii, recită, râd, suferă conform regulilor, punctelor de vedere, erorile, viciile acestei societăți moderne, fondată și construită de oameni. În închiderea ei inexorabilă, mâna artistului traversează toate aceste diversiuni și le descoperă ceea ce sunt, niște fațade: în afara culiselor, eliberat de jugul unui sentiment falsificat de tradiție, iese omul pur și simplu, nu bestia blondă, sălbaticul primitiv, ci chiar omul curat și lipsit de complicații. Inima lui se lărgeste, plămânii i se deschid, el se abandonează firii create în care nu este doar o parte ci ea este aceea care se mișcă în el după cum o oglindește el; viața lui se aranjează fără ajutorul logicii, al raționamentului fără obstacolele moralei, nici ale cauzalității, ci numai și numai după măsura amplă a sentimentului său [...] Prin această extroversiune a interiorului său se leagă de toate: închide în el lumea, are în el pământul, picioarele lui prind rădăcini în solul pe care-l domină, patima lui îmbrățișează vizibilul și ce a fost deja văzut. Omul e din nou puternic de un sentiment vast și nemijlocit. Iată-l, e atât de ușor să pui stăpânire pe inima lui, îl inundă valurile unui sânge atât de naiv încât pare a avea inima desenată pe piept. Nu rămâne un personaj, ci e om de-a binelea: situat în cosmos, dar cu o sensibilitate cosmică; nu se dezvăluie de-a lungul vieții: o străbate; nu face reflecții despre sine, ci se trăiește pe sine însuși; nu ocolește la marginea lucrurilor, le vizează în centru. Nu este inuman nici suprauman, e doar om, laș și puternic, valid, ticălos, prețios, așa cum l-a lăsat Dumnezeu în clipa creației. Lucrurile îi sunt toate apropiate, obișnuit cum este să le scruteze înțelesul și esența autentică. Nu are inhibiții, iubește și luptă în mod direct, numai forța sentimentului său îl îndreaptă și conduce, nu un gând contaminat: de aceea poate ajunge la exaltare, să nască în spiritul său mari viziuni; privește spre Dumnezeu ca spre piscul sentimentului, care poate fi atins doar prin extaze spirituale nemaiîncercate vreodată; totuși, acești oameni nu sunt niște smintiți: e doar dovada că procesul gândirii lor se petrece într-o natură specială; sunt nemolipsiți; nu reflectă. Nu trăiesc prin scheme și ecouri întoarse, trăiesc, în mod direct" (apud Micheli, p.84-86).

Mario de Micheli crede că această aplecare a lui Edschmid spre „dezistorizarea sentimentului” este „calea spre o concepție existențială a artei: să culegi din realitate, de sub învelișul vremelnice, nucleul etern, imutabil, din ea”. Iar pe acest drum se va ajunge la „identificarea eternului [...] cu un pur *a te simți trăind*, în adâncul căruia se află doar cheagurile palpitânde ale instinctului. Asistăm deci, în ultimă analiză, la un proces de misticizare a naturalismului [...] Dar ca și la Novalis, Edschmid are în vedere și o soluție spiritualistă, de extaz interior, de viziune purificată de accidente stricătoare ale experienței” (Micheli, p.86). Iar în această insistență „asupra realității pentru a face să țâșnească din ea secretul latent” se află „originea tipică a deformării expresioniste, care pleacă mai ales de la Van Gogh și Munch” (Micheli, p.87).

Același scriitor și critic de artă face următoarea paralelă între Kandinsky și Klee: „Spre deosebire de Kandinsky, el este convins că poate pătrunde scoarța lumii fenomenale, după cum este convins că arta poate cuprinde sensul creator al lumii în mod direct. Pentru Kandinsky, în schimb, lumea obiectivă este de netrecut, între lumea obiectivă și sfera artei nu există contact: astfel arta nu poate fi abstractă decât în mod absolut. La Klee această diafragmă definită între artist și lumea fenomenală nu există, limbajul său deci refuză abstracțiunea absolută. Kandinsky năzuiește să trezească în suflet *rezonanțe* prin intermediul unor pure ritmuri formale, pure vibrații cromatice; Klee tinde mereu, în schimb, să se exprime prin alegorii, analogii și simboluri. Definiția sa este: «Arta este imaginea alegorică a creațiunii». La Kandinsky, în fine, concepția ascetică opune spiritul materiei, imanentismul lui Klee în schimb elimină un atare dualism pentru a afirma o *continuitate* a universului” (Micheli, p.105).

În revista „Der Sturm” vor fi sintetizate oarecum principiile gândirii estetice a expresionismului. Lothar Schreyer, unul din cei mai fervenți colaboratori ai revistei, publică un articol la care sunt de reținut unele concepte active, cu accente extatic-misionare: „Artistul reușește să proiecteze o figură în exterior, să dea formă numai în măsura în care izbutește să renunțe la propria sa figură, la propriul său eu. Această depășire a personalității este o premisă a creației figurii”. Și continuă: „Omul creator, artistul, este omul proiectat în afară, scos din el însuși, omul extatic. Omul extatic este identic cu lucrarea realizată de cerințele figurii în vederea creației” (apud Pavel, p.25).

În 1921, la zece ani de la întâia expoziție a revistei „Der Sturm”, se face un bilanț asupra expresionismului. Rudolf Bauer scrie în introducerea catalogului expoziției comemorative: „Pictura expresionistă înțelege ca o artă spirituală cere, pentru a fi cuprinsă în realitatea operelor ei atât de puternice, cere un talent pictural al privitorului [...] Deși înțelegerea pentru

arta nouă a crescut cu trecerea anilor, nu lipsesc totuși confuziile în judecata artistică nici marelui public, nici oamenilor de specialitate. Tocmai în aceste momente, spirite iresponsabile întreprind o adevărată prigoană împotriva artei noi, care se explică atât prin răspândirea acestei arte, cât și prin slăbiciunea spirituală a denigratorilor ei” (apud Pavel, p.31).

Expresioniștii germani (ca și foviștii francezi de altfel), doresc să-și motiveze ei înșiși propria activitate artistică și să-și dea un răspuns. Ei nu o consideră nici imitație servilă, nici invenție arbitrară, ci activitate intelectuală: propriul lor proces de creație. Potrivit „modelului pe care îl văd în Van Gogh, ei consideră culorile și formele drept un mijloc de a-și exprima raportarea unică și individuală la natură” (Debicki et al., p.263).

Spre deosebire însă de „futurismul iconoclast și de cubismul contemplativ și intelectual, expresionismul operează pe o arie mai largă, mai dinamică, prin înseși contradicțiile ei. Investigațiile expresionismului în lumea «celeilalte fețe a lucrurilor» cuprind în febra căutărilor și *adevărata natură* a naturii, pe care futurismul o lăsa deoparte, socotind că era ei a trecut, înlocuită fiind de universul metropolelor, al mașinii, al vitezei și al tehnicii. Aceleași investigații expresioniste cuprind însă și ceea ce viața modernă adaugă lumii înconjurătoare: din repertoriul expresionist nu lipsesc nici orașul, nici strada, nici ritmul modern și trepidația metropolelor, dar toate acestea rămân împletite cu ideea prezenței umane ca element al *naturii*” (Pavel, p.7).

Sinteza superioară pe care a produs-o expresionismul de la cele două grupuri germane („Podul” și „Călărețul albastru”), „în exprimarea plastică a ideii de unitate a lumii prin intermediul motivului conceptului *naturii*, nu s-a susținut însă cu aceeași coerență și intensitate afectivă în expresionismul târziu, cu diferitele lui forme din perioada anilor '20-'30” (Pavel, p.41).

După Primul Război Mondial (acest „sângeros spectacol de marionete”, după cum spunea Kirchner), Max Beckmann, Grosz, Otto Dix și Nolde vor rămâne expresioniști și vor fonda în anul 1925 grupul „Noua Obiectivitate”. Ei afirmă „autonomia picturii față de subiectul reprezentat și încărcând cu înțeles natura însăși, această mișcare anunță dezvoltarea abstracționismului. Prin Einfühlung „ei deschid o cale de cercetare mai universală, care conferă emoțiilor artiștilor legitimitate și care a permis supraviețuirea expresionismului la acest sfârșit de secol al XX-lea” (Bernard, p.24). Criticii expresionismului (Adolf Hoelzel) i-au suspectat de „Îndemnul spre expresia exagerată a sentimentelor” (apud W. Hofmann, v.2, p.33), fapt care a avut chiar darul să declanșeze „o serie de contramișcări, ceea ce totuși n-a împiedicat pe adepții săi să-l proclame mai departe cu toată tăria” (W. Hoffman, v.2, p.33). De asemenea s-a constatat că din pictura și grafica acestui grup dispare „sublinierea nostalgică a

unității dintre om și natură”, iar „Evocarea naturii prin peisaj este tot mai rară” (Pavel, p.41).

Artiștii acestui grup au fost de stânga, au avut curajul să își exprime propria lor individualitate și au fost lipsiți de complezență față de epocă, suferind din aceste motive persecuțiile naziștilor. În perioada imediat următoare războiului, ideile expresioniste continuă să își exercite influența atât în artele plastice, cât și în literatură, în muzică și cinematografie. Tendințele expresioniste se vor regăsi la Viena (Oskar Kokoschka), în Elveția (Alberto Giacometti), în Franța (Georges Rouault), în Marea Britanie (Francis Bacon). Operele unor emigranți care creează la Paris – de exemplu lituanianul Haim Soutine, rusul Marc Chagall și italianul Amedeo Modigliani – sunt de asemenea considerate ca fiind de factură expresionistă, prin forme și culori.

Dacă fauvismul și expresionismul sunt considerate revoluții prin culoare, cubismul, futurismul, suprematismul și constructivismul sunt considerate revoluții prin formă (Bernard, p.37). Artiștii acestor curente, prin restructurarea formelor, aprofundează experiența dobândită de revoluțiile prin culoare. Ei introduc pentru prima oară în istorie noțiunea de „avangardă”, pentru a-și afirma mai bine originalitatea ideilor. Aceste avangarde exprimă în esență tendința secolului XX de a se elibera de estetica secolelor anterioare (și „independent de orice transcendență”, după cum crede Edina Bernard), pentru a defini o nouă estetică, „a unei umanități confruntate cu propriile sale creații” (Bernard, p.37).

1.2.4. Cubismul

Cubismul s-a dezvoltat numai în Franța și a cunoscut trei etape importante: una cézaniană (1907–1908), una analitică (1910–1912) și una sintetică (1913–1914). Din ele a evoluat direct orfismul și vorticismul începând cu anul 1912. Majoritatea artiștilor cubiști au avut o perioadă fauvistă (de exemplu Georges Braque).

Cuvântul „cubism” l-a inventat același Vauxcelles, de asemenea într-o discuție cu Matisse, de data asta la Salonul de toamnă din anul 1907, când „în cursul discuției animate țâșni cuvântul «cubism»” (Chassé, p.6). Mai precis, Matisse ar fi exclamat în fața unui tablou de Braque: „e făcut din cubulețe” (apud Grigorescu, a, p.11).

Originea cubismului se pare că stă însă într-un sfat dat de Cézanne lui Emil Bernard: „Toate formele în natură se pot reduce la sfere, conuri și cilindri. Trebuie început cu aceste elemente de bază simple, apoi se va putea realiza tot ce dorești” (apud W. Hoffman, v.2, p.40).

Georges Braque, artist francez, și Pablo Picasso, spaniol stabilit la Paris, dau împreună naștere cubimului, în anul 1908. Ei se bazează pe ideile

poetului Guillaume Apollinaire și se impun cu greu în fața unui public care îi respinge și îi critică. Lor li se alătură Juan Gris, pe numele său adevărat José Victoriano Gonzales, care sosise în Franța încă din 1906, când avangarda artistică pariziană era dominată de scandalul foviștilor. O ideologie cubistă propriu-zisă nu s-a formulat însă înainte de anul 1912.

Eseurile lui Guillaume Apollinaire, grupate de el sub titlul „Pictorii cubiști” au fost socotite un manifest al cubismului. Aici el scrie despre cubism că „urmărește să înfăptuiască nu o artă de imitație, ci o artă de concepție”, iar despre artiștii cubiști că „doresc să atingă proporțiile unui ideal” și că „sunt mai mult cerebrali decât sensuali... Ei exprimă forme metafizice” (apud Grigorescu, a, p.23). Tot el definea metoda cubistă drept „arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate pe care le acordă nu cu realitatea viziunii ci cu realitatea concepției” (apud Grigorescu, a, p.22).

După Dan Grigorescu, „Substratul idealist al esteticii cubiste, cel puțin așa cum o profera Apollinaire, transpare clar sub forma scientistă pe care i-o dădeau inserțiile teoriei einsteiniene, aici și în alte texte programatice ale curentului” (Grigorescu, a, p.23). Apollinaire propunea elementele unui sistem estetic care reușea să cuprindă câteva trăsături specifice ale cubismului: „La început, realitatea era privită ca o reflectare veșnic schimbătoare a unui adevăr transcendent, reflectare care e creată de artist, ca o valoare separată de natură. Prin Oscar Wilde și Whistler, estetica hegeliană se prelungea, astfel, până la Apollinaire [...] O altă caracteristică a teoriei cubiste, așa cum e formulată de Apollinaire, e aceea că în structura artei se implică un element dinamic, foarte îndepărtat de atitudinea contemplativă a simbolismului (totuși atât de sincer admirat de Salmon). Așa cum s-a observat, originea acestui dinamism este eclectică, ea datorându-se atât metafizicii lui Bergson, cât și pozitivismului filosofic care încercase să creeze o bază epistemologică a noilor științe. Este adevărat că aceste direcții filosofice erau unite de aceeași atitudine critică față de transcendentalismul secolului al XIX-lea, al cărui concept al unei realități statice îl respingeau amândouă. Aceasta face ca și atitudinea față de știință (și, în deosebi, față de matematică) să aibă un înțeles nou [...] Juan Gris, singurul dintre pictorii noului curent care avea o educație științifică temeinică, vorbea (în termeni care aminteau concepția kantiană) despre geometrie ca despre «cel mai pur produs al intelectului uman»” (Grigorescu, a, p.25-27).

De asemenea, „contestând teoria «artei pentru artă» și a turnului de fildeș, Apollinaire susținea sensul social al artistului, dar din perspectiva unei filosofii care-l apropia de idealismul german al lui Novalis și Schlegel:

implicat în existența socială, artistul are rolul de a dăruii lumii «germenul creator al progresului» și de a conduce societatea” (Grigorescu, a, p.21).

În fine, concluzia lui Apollinaire, conform căreia, natura este „un vid detestabil... care se străduiește să ne întemnițeze în această ordine fatală a lucrurilor, limitându-ne la simplă existență animală” (apud Grigorescu, a, p.22), descinde negreșit, după părerea lui Dan Grigorescu, din viziunea lui Nietzsche, care afirmase: „Există o lume și ea e falsă, crudă, contradictorie, seducătoare și fără sens”²⁰ (apud Grigorescu, a, p.22).

În ceea ce privește concepția intuiționalistă a lui Bergson, ea este exprimată succint de Georges Lemaître astfel: „intuiția ne dă puțința să unim misterioasele forțe ale vieții cu propria noastră conștiință”; deși „valoarea sa informativă cu privire la lucrurile care ne interesează din punct de vedere practic e aproape neglijabilă... ea ne îngăduie să deslușim vibrația cosmică și ritmul universului” (apud Grigorescu, a, p.18). Această concepție va pune la îndemână „o justificare celor care doreau să plece în căutarea necunoscutului, urmând cărarea misticismului irațional” (apud Grigorescu, a, p.18).

După 1911 majoritatea pictorilor cubiști nu au mai lucrat după model, ceea ce îl face pe Edward Fry să constate că aceasta coincide cu o etapă în care cubismul se despărțea de baza lui filosofică de până atunci, constituită de intuiționalismul lui Bergson (Grigorescu, a, p.28). Picasso și Braque în perioada 1913-1914, „lucrau nu conform unor reguli, ci conform intuiției”²¹; când descriau calitățile esențiale ale obiectelor, ei nu le puneau în relație cu un obiect anume, în afara cazurilor în care un obiect real se reprezenta pe sine și, în același timp, reprezenta o clasă de obiecte similare” (E. Fry, apud Grigorescu, a, p.30).

E. Fry remarcă și „Similitudinile între metoda lui Husserl și arta lui Picasso și Braque din 1913-1914” care, „deși istoricește coincidente, dezvăluie un evident contrast cu metodele orientate spre psihologie ale lui Cézanne și Bergson” (apud Grigorescu, a, p.30).

Relațiile picturii lui Picasso și a lui Braque cu „metoda reducției eidetice”, ce aparține filosofiei fenomenologice, a fost remarcată în anul 1924 de Ortega Y Gasset. Această metodă (care încearcă să cuprindă explicația existenței, independent de datele psihologiei) „concretă, pur descriptivă, bazată pe intuiție, le-a sugerat artiștilor un drum pe care să se apropie mai direct de «esența obiectului». «Esența» era, în felul acesta,

²⁰ „O lume astfel constituită este lumea adevărată”, credea însă același Nietzsche (apud Grigorescu, a, p.30).

²¹ Picasso spunea: „Pictiez obiectele așa cum le gândesc, și nu așa cum le văd” (apud Grigorescu, a, p.21).

opusă conceptelor ideale, abstracte (însușite, de fapt, de purism, total diferit – astfel – de cubism)” (Grigorescu, a, p.29-30). Teoria cubismului, după Dan Grigorescu, „a rămas, de-a lungul întregii evoluții a curentului, datorare concepțiilor idealiste intuiționiste, și, mai târziu, fenomenologice [...] Influența lui s-a exercitat, însă, mai ales în direcția mijloacelor de expresie, și mult mai rar în sensul însușirii temeiurilor sale filosofice” (Grigorescu, a, p.31).

Criticul de artă Leymarie opune cubismul fovismului, catalogându-l pe cel dintâi drept „o analiză a formei, ca și o deformare obiectivă a obiectului” (apud Chassé, p.12)

Cubiștii se delimitează de formele de spiritualism decadent (cum ar fi ocultismul). J. Bell se întreabă, retoric, dacă nu cumva, cubismul²² „a deschis o «viziune tip radiografie», poate chiar o «realitate în patru dimensiuni» (una din modelele mistico-științifice ale epocii)?” (Bell, p.381).

Cubismul continuă în fapt concepția lui Cézanne despre opera de artă, văzută ca armonie paralelă naturii, și separă modul de reprezentare de aspectul natural al obiectului prin anularea iluzionismului moștenit de la pictura Renașterii (pentru acești artiști „singura greșală în artă este imitația”). Pentru a afirma mai bine autonomia operei de artă în raport cu natura, ei stabilesc structuri predeterminate, pe care le animă cu ajutorul principiilor dinamismului și simultaneității punctelor de vedere.

După Metzinger, pictura devine astfel o artă „determinată de legile formale ale obiectului”, „instrument de cunoaștere, activitate științifică, și nu numai o „materie cu o estetică bună să demonstreze iritabilitățile noastre în fața lucrurilor sau a spectacolelor” (apud Bernard, p.39). Realitatea și nu teoria este cea care determină percepția. Cubismul menține încă o legătură între subiect și obiect, care va fi anulată de arta abstractă.

Așadar artiștii cubiști nu sunt interesați de o „reprezentare iluzionistă” a realității (poate și datorită faptului că ei sunt contemporani cu noile tehnologii care fac vizibilă lumea microscopică sau permit să se vadă prin materie), ci își manifestă interesul pentru analiza realizată prin intermediul ochiului, care dezgolește și face vizibilă structura geometrică de profunzime a lucrurilor. Renunțând la o abordare dintr-o perspectivă fixă, pictorul înfățișează caracterul tridimensional al corpurilor în simultaneitate, fragmentându-l pe cele două dimensiuni ale suprafeței plane. Elementele își pierd autonomia, obiectul devine din ce în ce mai important, iar gama de culori se reduce la tente de gri și maro.

Primele tablouri (peisaje) pictate de Braque și Picasso, conform preceptelor lui Cézanne, simplifică motivele printr-o descompunere în

²² Termen a cărui „ambiguitate” o constata Sir Herbert Read.

cuburi, dar la altele nu se regăsesc cuburi, ci o suprafață structurată relativ uniform în fațete și fragmente unghiulare sau semirotunduri. De exemplu, în tabloul lui Braque *Portughezul*, abia de se poate distinge un om cu chitară, dar, așa cum justifică autorul său: „Tema [...] nu este obiectul, ci noua unitate, lirismul care rezultă pe de-a-ntregul din mijloacele folosite” (apud Debicki et al., p.244).

În general, repertoriul formal al acestui limbaj plastic reducăționist cuprinde descompunerea formelor în poliedre multiple, bazată pe serii sau combinații asimetrice, fuziunea planurilor, dominante ortogonale și diagonale, ritmul contradictoriu, reducerea gamelor de culoare și cea a temelor. Cubismul evocă un univers de reflecție, din care sunt excluse sursele de lumină exterioară (descompunerea prismatică a luminii fiind și ea specifică artei cubiste). Operele sugerează asociații neliniștitoare, ambigue, pe care suprarealiștii le vor încărca de onirism.

Acest cubism analitic reprezintă o nouă creație, în sensul unei noi viziuni asupra lumii, ca un tip de cunoaștere estetică și de pătrundere a lumii, care se adaugă imaginii despre lume pe care ne-o dau științele naturii și filosofia. Dacă acum Braque vrea să redea „structura intimă a naturii”, iar Picasso „acțiunea vizibilă... intenția formelor” (pornind fiecare de la motiv către un nivel conceptualizat al acestuia), Juan Gris „pare a fi ispitit de direcția principial opusă, pe care o va și teoretiza mai târziu: aceea de gândire la obiect” (Horga, p.25). După Dan Grigorescu, atât Braque, cât și Picasso „încercau să descopere esențele, structura obiectelor, cu mijloacele analizei logice” (Grigorescu, a, p.188).

Prima lucrare cubistă, *Domnișoarele din Avignon*, aparține lui Pablo Picasso (a fost creată în anul 1907, dar a fost prezentată publicului mult mai târziu, în anul 1937²³). Parodie contestatară a *Băii turcești* a lui Ingres și a *Bucuriei de a trăi* a lui Matisse, lucrarea, care trebuia să evoce în primul rând o scenă de bordel, și-a primit titlul de la poetul și criticul André Salmon. Lucrarea demonstrează „lungile căutări ale lui Picasso de purificare a formelor și eliminare a detaliilor descriptive și sentimentale”, precum și voința sa de a aprofunda lecția lui Cézanne în redarea spațiului prin suprapunerea planurilor, în detrimentul clarobscurului și al iluziei antropomorfe a adâncimii (ca transpunere a viziunii naturale a omului), după principiul lui Cézanne” (Bernard, p.38).

După W. Hoffman, impresia de „neterminat” a tabloului de mai sus este premeditată, și reprezintă de fapt „un procedeu cu al cărui ajutor cubiștii vor încerca mai târziu, să facă o legătură între formă și conținut [...] Această neterminare aduce cu sine faptul că privitorul crede că percepe

²³ După unele păreri nu a fost terminată niciodată.

diferite grade ale apropierei de realitate” (W. Hoffman, v.2, p.44-45). În ceea ce privește „polistratificarea” acestuia, „Este în afara îndoielii că ea ne furnizează cheia înțelegerii practicii cubiste, care constă în schimbarea inegală a gradului de realitate înăuntrul unui tablou. Această surprinzătoare confruntare a elementelor abstracte și a celor apropiate de realitate este caracteristică pentru cubismul analitic (aproximativ 1909-1911)” (W. Hoffman, v.2, p.45).

Tabloul *Portughezul* conține, pe lângă fragmentele juxtapuse, și cifre și litere ale alfabetului, anunțând o evoluție spre cubismul sintetic, care se răspândește în anii 1913–1914. Primul colaj este realizat de Picasso în *Natură moartă sau scaun din împletitură de rafie*. Peste natura moartă, reprezentată prin fragmentare analitică, Picasso lipește o bucată de pânză cerată, imprimată cu un motiv de împletitură de rafie, și înconjoară întregul oval al tabloului cu o frânghie groasă. Ia naștere astfel principiul colajului, care va marca timp îndelungat arta secolului XX. Se ajunge astfel la un nou tip de sinteză. De acum, granițele tradiționale ale artei sunt depășite. Gravura, pictura și sculptura pot să fuzioneze într-o singură operă. Realitatea recognoscibilă se regăsește în tablou sub forma unor fragmente caracteristice.

Cubismul sintetic produce o reîntoarcere la culoare prin utilizarea colajelor de hârtie și prin *trompe l'oeil* obținut prin colaje pictate. El redă tabloului impresia de materialitate și de atmosferă prin structurarea picturii și prin introducerea unor elemente de colaj, cel mai adesea prefabricate.

Se pare că inventarea colajului de către Picasso, Braque și Juan Gris este o reacție la evoluția către abstracționism a grupului „Section d'Or” în anul 1912, datorată fraților Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp și Jaques Villon. Aici au intrat și Francis Picabia, Roger de Fresnaye, Frantisek Kupka și Alexandr Archipenko.

Acest grup aduce o reînnoire a cubismului, inspirându-se din regulile perspectivei și a secțiunii de aur din *Tratatul de pictură* (1490) al lui Leonardo de Vinci. Artele africane și cele oceanice, ca și ultimile descoperiri despre structura materiei, mișcarea browniană și în domeniul sintezei mișcării prin procedeul cronofotografiei, constituie pentru ei o adevărată revoluție. Marcel Duchamp²⁴ va încerca să reproducă aceste principii în *Nud coborând scara* (1912).

Începutul secolului XX este o perioadă în care, mai mult ca niciodată, se afirmă descoperirile științifice în domeniul teoriilor artistice.

²⁴ Considerat copilul teribil al avangardei secolului XX, Duchamp a pictat „la început ca impresionistii, apoi ca fovii și ajunge la cubism cam tot prin 1910-1911, unde rămâne puțină vreme” (Horga, p.60).

Spaniolul Juan Gris, reprezentant important al cubismului sintetic, afirma revelator: „Matematica picturală mă conduce la fizica reprezentativă” (apud **Bernard**, p.40). Tot el își însușea însă și unele concepte filosofice: „Un filosof a zis «Simțurile ne dau materia cunoașterii, iar spiritul ne dă forma ei». Astfel, primim de la estetică ceea ce este materie și de la tehnică ceea ce e număr. Tonul și tenta aparțin tehnicii, culoarea locală, esteticii. Nu materia trebuie să devină culoare, ci culoarea trebuie să devină materie. Stilul nu e decât perfectul echilibru între estetic și tehnic” (apud **Horga**, p.86)

Cubiștii au explorat descoperirile fizicii teoretice și în mod deosebit teoria relativității a lui Einstein, care, reunind materia și energia, descoperă dimensiunea spațiu-timp și modifică locul omului în univers. Tablourile cubiste se vor o afirmare a spațiului în raport cu volumul și o încercare de reprezentare a celei de-a patra dimensiuni.

Cubismul și-a însușit „pe de o parte sublimarea mijloacelor de expresie în semne eliberate de obiect, pe de altă parte, recâștigarea unei relații noi, nesentimentale și neromantice cu lumea reală” (W. Hoffman, p.53).

Astăzi se consideră însă că mișcarea cubistă „a urmat un drum paralel cu dezvoltarea generală a culturii de la începutul secolului”, având puncte comune cu căutările muzicale ale lui Stravinski și Schoenberg, cu cele literare ale lui Mallarmé, James Joyce și Gertrude Stein, în sensul eliberării față de structurile formale clasice. Cubiștii au trăit într-un anume ermetism, chiar și în locuri precum *Armory Show*, în mijlocul scandalurilor, al batjocurii publicului și criticilor.

Rolul dominant al cubismului a fost întrerupt de Primul Război Mondial, în care sunt înrolați aproape toți artiștii, mulți plătind un tribut greu acestuia. După război, criza valorilor figurative va constitui un context favorabil pentru evoluțiile sculpturale din creația lui Picasso, Braque și Kandinsky.

Este notabil faptul că Picasso n-a pretins niciodată că „maniera cubistă trebuie să înlocuiască toate celelalte maniere de reprezentare a lumii vizibile. Îi plăcea să schimbe metodele, trecând frecvent de la experimentarea cea mai îndrăznească la forme cât se poate de tradiționale ale artei” (**Gombrich**, p.575). De asemenea, el însuși spunea că „nu experimenta”, că „nu căuta”, ci „găsea”. Îi ironiza pe cei care voiau să-i înțeleagă arta astfel: „toată lumea vrea să înțeleagă arta, de ce să nu încercăm să înțelegem cântecul unei păsări” (apud **Gombrich**, p.577).

Principiul fragmentării „în cioburi”, specific cubismului analitic și colajul de fragmente realizat de cubismul sintetic sunt reluate de mulți artiști și fuzionează cu principiile artistice ale altor curente, realizându-se astfel opere mixte, cubo-futuriste (marcate de dinamismul și simultaneitatea

futurismului, așa cum este tabloul lui Marcel Duchamp *Nud coborând scara*), sau cubo-expresioniste (Emil Filla la Praga). În Germania, Franz Marc îmbină elemente cubiste și futuriste cu anumite trăsături expresioniste, așa cum ar fi pictura sa *Forme combatante*. Tendințe analoage se regăsesc în Anglia, prin vorticism și în Polonia, prin formism.

Cubismului (care în sens restrâns a fost format din Picasso, Braque și Griss) i se poate adăuga și opera unor artiști cu idei apropiate, așa cum este Robert Delaunay, care pe la 1912 ajunge la „pictura pură”, în acea „pureté intégrale”²⁵: „Atâta vreme cât arta nu se eliberează de obiect, ea rămâne literatură, descrierea se degradează prin folosirea de mijloace de expresie nesatisfăcătoare și se condamnă la robia imitației” (apud W. Hoffman, v.2, p.53-54).

Din 1917, Amédée Ozenfant și Le Corbusier (pe numele său real Charles-Edouard Jeanneret) creează **purismul**, menit să reînsușească principiile cubismului, care degenerase în artă decorativă. În 1918 publică manifestul *După cubism*, iar apoi revista „L'Esprit nouveau”.

Puriștii definesc structura cea mai riguroasă a obiectelor într-un spirit de raționalitate (dar fără să excludă curbele din biomorfism), prin câmpuri de culori luminoase și neutre, delimitate net, ca în cazul desenului industrial, stil apropiat astfel de pictura murală.

Chiar dacă a slăbit mult sub aspect stilistic, cubismul supraviețuiește prin creația rusului Leopold Survage, a lui Jacques Villon și, mai ales, în sculptură. Ca și arhitectura, aceasta se împarte în două tendințe principale: una tinde către epurarea formelor și micșorarea volumelor, prin Calder, Modigliani, Gabo și Pevsner, alta către biomorfism, prin Arp și Laurens, paralel cu întoarcerea la linia curbă în arhitectura puristă, începând din anii '30. Se consideră că mișcarea cubistă va supraviețui până în anul 1936.

Prin termenul de „**orfism**” sau de „**cubism orfic**”, Guillaume Apollinaire desemnează tablourile lui Robert Delaunay din expoziția grupului „Section d'Or” din 1912. În concepția sa, orfismul „desemnează o abstracție – pur imaginară, derivată din cubism, dar transformată liric prin utilizarea de culori pure aplicate conform principiului contrastului simultan, sau prin analogii cu muzica, ca în cazul «arhitecturilor filosofice» ale lui Kupka” (Bernard, p.102). Apollinaire include în orfism pictori dintre cei mai diverși: Kandinsky, Macke, Marc, Meidner, Münter, Jawlensky, futuriștii italieni și într-o mai mică măsură, pe Picabia, Duchamp și Léger.

Robert Delaunay, care aparținuse grupului „Section d'Or”, se îndepărtase din anul 1912 de severitatea riguroasă a cubismului. În cartea sa, *De la cubism la arta abstractă* (1957), el trasează originile orfismului în

²⁵ Adică a eliberării totale de obiect.

divizionismul lui Seurat. Practic, Robert Delaunay reia tehnica descompunerii prismatice a luminii din cubism și o dezvoltă²⁶. De aceea, în orfism, pe lângă utilizarea contrastului simultan, este foarte importantă lumina care se degajă din culoare. Această lumină se detașează din ce în ce mai mult de obiect. Prin opoziția dintre culorile pure complementare și cea dintre tonurile reci și calde, lucrările orfice sugerează o mișcare perpetuă și evoluția luminii în rețele de linii helicoidale sau circulare, dispuse într-un ritm impar.

Stilul orfic va exercita o influență considerabilă asupra lui Paul Klee și a pictorilor din „Der Blaue Reiter”. Franz Marc, alăturându-se opiniilor lui Apollinaire, scrie în 1911: „Trăim unul dintre momentele cele mai importante ale istoriei civilizațiilor. Tot ceea ce încă mai tragem după noi din «vechea cultură» (religie, monarhie, noblețe, privilegiu, umanism etc.) este un prezent care aparține deja trecutului [...] Noi, ceilalți pictori moderni, contribuim din plin la crearea unei arte «nou-născute»... care va genera toate noile legi și noțiuni” (apud Bernard, p.102).

Mișcarea sugerată de frescele murale ale lui Delaunay justifică deviza Expoziției Internaționale a Artelor și tehnicilor din 1937: „Viteza = artă abstractă”.

1.2.5. Futurismul

Futurismul reprezintă o cristalizare a eforturilor artiștilor italieni de a scutura apatia politică și culturală a Italiei (obsedată de trecutul ei) de la începutul secolului XX. De aceea artiștii futuristi atacă valorile stabilite și propun noi programe, destinate să ralieze Italia la Europa progresistă. Folosesc în acest sens o anumită agresivitate, culturală și verbală, făcând apologia orașelor, a erei mașinii și vitezei, automobilul de curse fiind considerat „mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*” (apud Bernard, p.52). Futuriștii îndrăgesc forța de acțiune născută de tehnologie.

Se pare că „În arta secolului XX futurismul este prima mișcare de avangardă cu un program teoretic consecvent și relativ unitar, și tot prima care violentează deliberat și sistematic conștiința estetică a publicului” (Arbore, p.12). În spatele naționalismului și vitalismului futurist „stă un anume spirit al risorgimentului, al epocii garibaldiene. Un romantism insurecțional, fără îndoială, romantismul epocii lui Rossini și Verdi” (Arbore, p.16-17).

Futurismul are două faze importante: 1909–1916, încheiat cu moartea inspiratorului mișcării, Umberto Boccioni, și 1918–1944, când

²⁶ Împreună cu soția sa Sonia Terk.

teoreticianul său, Filippo Tommaso Marinetti, încearcă să-l impună ca artă oficială a Italiei.

Manifestul pictorilor futuriști va fi semnat de Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Gino Severini și Giacomo Balla. În acest manifest se poate citi: „În realitate, totul se mișcă, totul curge, totul se transformă cu repeziciune. Dată fiind persistența imaginii pe retină, obiectele în mișcare se multiplică, se deformează urmând unul altuia ca vibrații precipitate în spațiul pe care îl parcurg. În acest fel un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci, iar mișcarea lor este triunghiulară” (apud **Debicki et al.**, p.246). Tabloul lui Carrà, *Cavalerul roșu*, ilustrează clar aceste afirmații. Ca și în operele cubiste, subiectul este descompus, dar aici calul și călărețul (de o cromatică agresivă) rămân recognoscibili. Fragmentarea nu îi estompează prin desfășurarea pânzei, ci slujește la vizualizarea rapidității mișcării.

Teoriile estetice ale artiștilor futuriști, arta oratorică, discursurile grandilocvente (acompaniate uneori de concerte de instrumente diverse, numite „bruitism”) atrag numeroși artiști. Atrag însă și neîncredere și critici severe datorită pozițiilor lor naționaliste, intervenționiste și mai târziu fasciste. Ei se simt mereu sufletul revoluționarilor.

Un mare număr de alte manifeste cere asocierea artelor plastice cu literatura, cu arta dramatică, cu coregrafia, muzica, teatrul sintetic, arhitectura.

Futuriștii vor să se recunoască ca urmașii direcți ai evoluției artistice inițiată de impresioniști. Prin emfază, arta futuriștilor este legată de simbolism. În maniera de a picta ei se bazează pe divizionismul lui Seurat, pe elanul decorativ din *Art Nouveau*, pe culoarea foviștilor și pe descompunerea cubiștilor. Scopul lor este acela de a ajunge la o pictură completă, care să se adreseze tuturor simțurilor, prin culoare, zgomot și miros.

Futuriștii se inspiră din filosofia lui Nietzsche²⁷ (de unde și apologia pe care o fac războiului) și a lui Bergson, pentru analiza unității diferitelor momente ale percepției și mișcării. Se poate face o paralelă evidentă între ideile filosofului german, care spunea că „cel care trebuie să fie un creator în bine și rău acela trebuie să fie înainte de toate un distrugător de valori” (apud **Arbore**, p.13), și cele ale futuriștilor, așa cum apar în chiar manifestele lor, adesea șocant de naționaliste și agresive. Un exemplu este manifestul lui Marinetti²⁸, înscris în sfera polemicii interne italiene și a cărei

²⁷ De aceea J. Bell numește futurismul „Această orientată mișcare post-nietzscheană” (**Bell**, p.379).

²⁸ Care mai târziu va trece la fascism.

furie distructivă este orientată împotriva unui tradiționalism anchilozant: „Nu există frumusețe decât în luptă”; „Italia este locul de unde noi lansăm peste lume acest manifest de violență năvalnică și incendiară, cu care fundăm astăzi Futurismul, pentru că dorim să eliberăm această țară de puturoasa sa cangrenă de profesori, arheologi, de ciceroni și anticari” (apud **Arbore**, p.12-13). „Noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice fel și să combatem moralismul, feminismul și oricare lașitate oportunistă și utilitaristă” (apud **Arbore**, p.13). „Și să vină deci veselii incendiatori cu degetele carbonizate! Iată-i !... Oh, bucuria de a vedea plutind în derivă, sfâșiate și spălăcite, pe acele ape, vechile pânze glorioase!...” (apud **Arbore**, p.13).

Un alt punct de contact cu filosofia lui Nietzsche este și crearea unui supraom, apropiat de felul în care îl vedea și filosoful german: „Iată – predică Zarathustra – eu vă învăț Supraomul: el este acel fulger, el este acea nebunie” (apud **Arbore**, p.15). Deosebirea constă că supraomul futurist nu este un ideal provenit din admirație pentru Grecia antică, ci pentru timpurile moderne, după cum explică același Marinetti: „În lupta noastră contra pasiunii profesionale față de trecut, noi renegăm în mod evident idealul și doctrina lui Nietzsche... Supraomul său este un produs al imaginației elenice, construit din cele trei mari cadavre putrezite ale lui Apollo, Marte, Bachus. E un amestec de frumusețe elegantă, de forță războinică și de beție dionisiacă, care sunt relevate de marea artă clasică. Noi opunem acestui Supraom grec, născut în praful bibliotecilor, Omul multiplicat prin opera proprie, amic al cărții, amic al experienței personale, elev al Mașinii, cultivator îndârjit al propriei voințe, lucid în fulgerul propriei inspirații, înzestrat cu mirosul felin al calculelor fulgerătoare, cu instinct sălbatic, cu intuiție, cu șiretenie și temeritate” (apud **Arbore**, p.17).

Așa cum atrage însă atenția Gr. Arbore, chiar dacă „Dincolo de acest entuziasm demolitor, nu lipsit de efecte teatrale și căutate, parte integrantă a recuzitei regizorale marinettiene, stă o anume concepție etică și estetică, ale cărei rădăcini sunt relativ vizibile [...] Ar fi inexact însă să se supraliciteze ponderea elementului nietzscheean în teoretizările futuriste, radical influențate de Marinetti. Futurismul nu poate fi confundat cu o anume filosofie. Constituit ca o reacție împotriva unor anume realități artistice, el afirmă necesitatea altor criterii și valori estetice” (**Arbore**, p.13).

Stilul futurist are ca principiu interpretarea planurilor și al simultaneității, analog deci cubismului. Apare însă în plus „redublarea și multiplicarea formelor, care sugerează o tematizare cinetică a timpului și vitezei, conform fenomenului de persistență retiniană a imaginii, razelor de culori vii, ortogonale sau unghiulare, ce evocă vârtejurile de aer provocate

de viteza mașinilor, ca și rezonanțele sonore²⁹” (Bernard, p.53). Tablourile lor sunt caracterizate de spirale în mișcare, de diagonală și de contururi transparente. Ei nu caută să redea o stare, ci un proces de devenire.

O tactică abordată de artiștii futuriști (ca de exemplu Giacomo Balla) a fost „suprapunerea imaginilor repetate de figuri în mișcare”, ca și cum s-ar fi întrepătruns. Așa cum pretindea însă Boccioni, „nimeni nu poate să mai creadă în opacitatea trupurilor” (apud Bell, p.379), după descoperirea razelor X în anii 1890.

Futuriștii nu au ambiția cubiștilor de a reprezenta cea de a patra dimensiune, ci doar efectele ritmului. Ei determină liniile de forță ale obiectelor după optica lor personală, fără structură prestabilită. Ei vor ataca mișcarea cubistă în anul 1912 (după ce, între 1910 și 1911, îi împrumutaseră tehnicile), pe motiv că aceasta nu militează decât pentru valori pur estetice, fiind o formă ascunsă de academism. La rândul lor cubiștii vor reproșa futuriștilor că produc doar o artă de suprafață.

Futurismul italian a avut o influență mai redusă decât cubismul, rămânând mai degrabă o mișcare cu „potențial estetic decât o revoluție artistică durabilă” (Bernard, p.54). El va influența futurismul rus, vorticismul și grupul „Der Blaue Reiter”.

După Primul Război Mondial singura inovație a futuriștilor va fi aeropictura, acceptată în unele țări ca genul cel mai reprezentativ din Italia.

1.2.6. Vorticismul

Vorticismul este o mișcare ce s-a născut ca o reacție în urma conferințelor ținute la Londra (1910–1914) de Marinetti, promotorul futuriștilor italieni, și care a făcut senzație printre pictorii britanici cubiști de avangardă: Wyndham Lewis, Christopher Nevinston, Cuthbert Hamilton și Edward Wadsworth. Aceștia, puternic impresionați, fondează în anul 1914 Rebel Art Centre. În același an însă, ei resping manifestul futurist, considerând pueril gustul futuriștilor pentru mașini. Rețin doar conceptul operei de artă ca sursă și formă de energie.

Poetul Ezra Pound (care afișează la Rebel Art Centre o pancartă pe care scrie: „sfârșitul erei creștine”) devine poetul unei mișcări reduse la câțiva membri, căreia îi dă numele de „vorticism”. Cuvântul provine din latinescul *vortex* (vârtej), deoarece la operele vorticiste – care se caracterizează „printr-un repertoriu formal cubist transformat prin radierea de linii curbe și frânțe” (Bernard, p.50) – se pornește „de la vortexul din centrul compoziției, forța giratorie a spiralei creează un efect de vârtej asemănător celui al vâltorilor violente ale istoriei” (Bernard, p.50).

²⁹ Care „trebuie să atragă spectatorul în centrul lucrării” (apud Bernard, p.53-54).

Mișcarea vorticistă va fi oprită de război. Singurul care va duce mai departe vorticismul va fi Ezra Pound.

1.2.7. Avangarda rusă: suprematism și constructivism

Avangarda artistică din Rusia se dezvoltă în paralel cu revoluțiile din 1905 și 1907. Ea va fi dominată la început de arta europeană (mai ales de Cézanne, Matisse, Picasso și de foviști, cubiști și futuriști italieni), ca mai apoi să exercite ea însăși o influență considerabilă asupra unor mișcări artistice ale secolului al XX-lea.

Pentru prima dată în istorie, prin avangarda rusă se „pune sub semnul întrebării funcția ideală a artei de catharsis: după artiștii avangardei ruse, arta nu mai are ca scop să permită omului a regăsi o armonie amenințată, esența ființării, ci, angajându-se în conflictele politice, să reflecteze și să devanseze, cu riscul expunerii unor rupturi, răsturnările ireversibile survenite în acest început de secol al XX-lea” (Bernard, p.55).

Estetismul și manierismul „Lumei Artei” (mișcare pur rusească, reprezentată mai ales prin Bakst, profesorul lui Chagall), din ce în ce mai criticată, sunt urmate de un **stil primitiv rus**, care se afirmă în 1909, prin Natalia Goncharova și Mihail Larionov. Această mișcare este inspirată atât din opera unor pictori europeni (Cézanne, Gauguin, fauviști), cât și din pictura de icoane și arta populară rusă (*lubok*).

După anul 1909, *Scrierile* lui Cézanne, lucrarea *Despre cubism* a lui Gleizes și Metzinger, ca și *Manifestul futurist* al lui Marinetti au fost texte de referință pentru avangarda rusă. **Futurismul rus** se va diferenția însă net de cel italian prin: lipsa de respect față de convențiile sociale, respingerea oricărei metafizici, adeziunea la ideologia marxistă și viziunea poetică asupra mașinii. În plus, în această perioadă, când bazele societății ruse sunt zdruncinate, compartimentările între diferitele forme de artă tind să fie spulberate.

În 1910 publicul moscovit poate vedea pentru prima dată, la expoziția „Valetul de caro”, lucrările lui Kazimir Malevici, care îi va înlocui pe Goncharov și Larionov din fruntea avangardei anilor '20. Aici sunt expuse lucrări ce definesc o mișcare artistică rusă ce dorește să se elibereze de influențele occidentale. Ca majoritatea artiștilor din avangarda rusă, Malevici este și el angajat politic. El arată un interes puternic față de revoluția din 1905 și va adera la ideile regimului bolșevic.

Expoziția „Ținta” de la Moscova, în 1913, adăpostește lucrările rayoniste ale lui Larionov. Tot în acest an el publică și *Manifestul rayonist*, unde declamă: „Negăm valoarea individului în opera de artă... Trăiască frumosul Răsărit!... Trăiască naționalismul!... Reionismul este o sinteză a cubismului, futurismului și orfismului. De acum începe adevărata

libertate a artei; viața se reglează, după legile pieturii, ca existență independentă, cu forme, culori și nuanțe proprii..." (apud W. Hoffman, v.2, p.128-129).

Rayonnismul este definit de Maiakovski ca o interpretare cubistă a impresionismului. Totuși Larionov nu face referință la impresionism, ci la descoperirile epocii în domeniul luminii și la cea de-a patra dimensiune, devenită subiect de reflecție pentru pictori și sculptori în urma elaborării teoriei relativității de către Einstein, în 1905. Chiar dacă a avut o scurtă existență (1911–1914), rayonnismul a avut o influență considerabilă asupra artei europene prin deschiderea sa față de abstracționism, teoria care îl susține și pe care avea să se fondeze suprematismul și apoi constructivismul.

În anul 1912 expoziția grupului „Coadă de Măgar” relevă constituirea unei școli ruse independente, care îi are ca membri pe Goncharova, Larionov, Tatlin, Malevici și Chagall. Acest grup ia ca pretext mișcările avangardiste ale Europei de Vest „pentru proclamații antioccidentale” (W. Hoffman, v.2, p.128).

După 1914 Rusia cunoaște o epocă de activitate artistică intensă, spre deosebire de țările occidentale, unde războiul a dus la destrămarea focarelor artistice. Pictori de talia lui Kandinsky, Pevsner și Gabo se reunesc la Petrograd, luând poziție față de realitatea socială. La expoziția „Anul 1915” sunt expuse lucrările lui Kandinsky și Goncharova.

În 1915, la Petrograd, expoziția futuristă „Tramvai V” prezintă lucrările cubiste ale lui Malevici, Popova și Pougny și *Contrareliefurile* lui Vladimir Tatlin, prin care el încearcă să aprofundeze reprezentarea spațiului real (spre deosebire de Malevici, de exemplu). Tatlin se întâlnise însă în 1913 cu Picasso la Paris și acolo „a cunoscut acolo pasul care duce dincolo de realitatea geometrică aparentă a cubismului: colajul și montajul” (W. Hoffman, v.2, p.129).

Tot în 1915, Malevici și Pougny publică *Manifestul suprematist* (curent care începe în 1913), calificând suprematismul drept „starea supremă a picturii”.

Malevici identifică trei etape în suprematism: neagră, colorată și albă. În tablourile sale de după 1914 el va înscrie forme geometrice colorate într-un spațiu alb, în interiorul căruia acestea par să zboare într-o ordine cosmică. Tema zborului și a cosmicității se va dezvolta de altfel pe tot parcursul creației sale. Numai că pe Malevici îl interesează să exploreze doar cea de a treia dimensiune (fascinat de aviație și descoperirea cosmosului) „pe care o exprimă printr-o tratare afocală și asimetrică a spațiului, privilegiind prin diagonală, mișcarea dinamică” (Bernard, p.64).

În 1916 Alexandr Rodcenko fondează împreună cu Tatlin **constructivismul**. Din 1920 până în 1930 el se consacră meditațiilor asupra spațiului într-o serie de *Construcții spațiale*.

Odată cu victoria Revoluției din octombrie 1917 cresc și speranțelor artiștilor futuriști, care participă la reorganizarea artistică a țării. În perioada „comunismului eroic” ei vor să scoată arta din muzee și să o coboare în stradă (adică să o desacralizeze, în ultimă instanță). Artiștii decorează străzile, organizează spectacole de masă, scriu piese revoluționare.

Tatlin este ales președinte al Uniunii Artiștilor din Moscova, în 1918. În 1919 pictura rusă ajunge la apogeu, după cum o demonstrează „A zecea Expoziție de Stat”, unde se prezintă creații abstracte și suprematiste. Această expoziție reunește pentru ultima dată membrii avangardei care trăiesc încă în Rusia. În 1920 Malevici (care declarase în 1919 moartea mișcării suprematiste) părăsește Moscova pentru Vitebsk, Kandinsky pleacă la München, iar Pevsner la Dresda. În 1923 Chagall revine definitiv la Paris.

Malevici a elaborat lucrări teoretice remarcabile: *De la cubism și futurism la suprematism* (1916) și *Lumea fără obiect* (1923). La Vitebsk este interesat de arhitectură. El declară: „arta modernă nu este nici picturală, nici imitativă, ci este înaintea de toate arhitecturală” (apud Bernard, p.66). În 1923 apar primele *Planite* (proiecte pe hârtie de vase zburătoare), iar în 1926 *Arhitectonii* (formele arhitecturale, care îi vor inspira pe arhitecții de la Bauhaus și Școala de Chicago). El va reveni însă la figurativ, la portrete și peisaje.

În 1920 Alexandr Rodcenko publică *Programului grupului constructivist*, care supune arta unor țeluri utilitare (în numele „obiectivismului”). Ca și Tatlin, el se va consacra artelor aplicate și fotografiei. Cei doi vor să transforme munca în artă și arta în muncă.

Constructiviștii vor căuta să dezvolte, ca și Picasso, principiile pur formale de transparență și de adâncime ale sculptorilor. Ei nu fac din mașină un ideal de viață, ca futuriștii, ci sunt interesați de ea doar datorită dinamismului și ritmului acesteia. După 1921 va fi elaborat un nou program ce accentuează o diviziune între „arta de laborator” și „arta industrială”. Rodcenko se alătură „artei industriale” reprezentate de Tatlin. Ei redefinesc constructivismul ca o teorie „ce tinde să facă arta să treacă în viață” (apud Bernard, p.69). Opera de artă este desacralizată, muzeele sunt reduse la cabinete de arhivă, stilul este înlocuit cu tehnica bazată pe trei principii: arhitectonica, factura și construcția.

Constructivismul se va dezvolta în Occident cu Antoine Pevsner și Naum Gabo, care pleacă din Uniunea Sovietică în 1922 (în același timp cu Gorki). Înainte de ei însă, El Lissitzky răspândește în străinătate teoriile suprematiste și constructiviste.

În 1922 Stalin este numit secretar general al Partidului Comunist Sovietic. Asociația Artiștilor din Rusia Revoluționară (fondată în luna mai) se pronunță împotriva futurismului și avangardelor, în numele realismului. Mișcarea Proletkult câștigă teren. În 1928 Troțki stabilește că „fantezia trebuie să se oprească” (apud Bernard, p.69), iar în 1934 Jdanov impune realismul socialist, care va deveni din acel moment singura cale oficială de urmat în artă.

1.2.8. Abstracționismul

Wilhelm Worringer, în cartea sa *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracție și Intropatie*) evocă: „acest instinct primordial care tinde către abstracția pură ca singură posibilitate de repaus în sânul confuziei și întunecimii lumii de imagini și care, pornind de la sine, creează, printr-o necesitate instinctivă, abstracția geometrică” (apud Bernard, p.70). În acest fel el prefigura **abstracționismul**, care va domina efervescența artistică produsă în deceniul 1910, generalizată în Europa și apoi în Statele Unite. Acesta este considerat ca o încununare a celor mai semnificative revoluții ale secolului XX.

În anul 1910 Münchenul devine unul din principalele centre de întâlnire pentru membrii avangardei artistice. Wassily Kandinsky, care părăsise Rusia natală, se stabilise la München, unde va fi considerat inspiratorul mișcării expresioniste. El fondase în 1910 grupul Phalanx („Falanga”), al cărui scop principal era să îi facă cunoscuți pe Monet și impresionisti.

Încă înainte de 1910 Kandinsky cristalizase aspirațiile către abstracție, apărute simultan în Rusia (cu Malevici) și Europa (îndeosebi în Italia, cu Magnelli), prin unele din lucrările sale (de exemplu *Vaca*). În anul 1909 el fondează „Noua Asociație a Artiștilor din München”, împreună cu Alexis van Jawlensky, Gabriele Munter, Franz Marc și alții. În 1910 realizează prima lui lucrare abstractă, acuarela *Compoziție*, și își publică teoriile în cartea *Despre spiritual în artă*, unde el exprimă necesitatea de a lucra la abstractizarea formelor, determinată de conceptul de nevoie interioară și de intuiție.

După Mario de Micheli, abstracționismul lui Kandinsky este într-o primă fază, expresionistă, „făcut din impulsuri lirice, legat de principiul inspirației romantice, înțeleasă ca efuziune a spiritului”. Abstracționismul care a urmat (cel propriu-zis) „este, în schimb, abstracționismul rigorii intelectuale, al regulii, al geometriei. Asta nu înseamnă, totuși, că cele două tendințe nu au aceeași comună rădăcină idealistă sau oarecum mistică” (Micheli, p.236)

Cu toate că începuturile artei abstracte „sunt de găsit în acuarela *Compoziție*, pictată la Munchen, în 1910, de rusul Wassily Kandinsky” (Debicki et al., p.252), trebuie însă specificat că prima acuarelă abstractă fusese executată cu un an înainte, de Francis Picabia, și numită *Cauciuc*³⁰ (Bernard, p.71).

Atitudinea de respingere a academismului produce însă, în anul 1911, o sciziune în interiorul grupului. Drept urmare, așa cum am amintit anterior, Kandinsky, Munter, Marc și Le Fauconnier fondează grupul „Der Blaue Reiter”. Pictorii din acest grup (Marc, Macke, Jawlensky) „îndrăgeau elementarul, arta orientală sau primitivă, un anume *adamism*, desenul copilăresc, arta populară europeană, talismanele, pozele cu albastru intens, vitraliile bavareze” (Courthion, p.186).

Artă abstractă nu este o reproducere realistă, idealizantă sau alegorică a unei lumi. Ea nu influențează lumea, ci se prezintă pe ea însăși. Artă abstractă „se bazează pe un limbaj de semne care nu își găsește echivalentul decât în anumite perioade ale preistoriei sau chiar în cele în care civilizația, ajunsă la limita investigațiilor sale și simțindu-se amenințată, se protejează prin ermetism” (Bernard, p.8). Rigoarea artei abstracte se împletește cu speculații despre irațional și despre necesitatea unei întoarceri la spiritul primitiv.

Ca această artă să nu fie percepută ca un simplu element decorativ, artiștii au simțit nevoia să-și clarifice obiectivele. Kandinsky se ridică vehement împotriva ideii unui joc arbitrar cu forma: „Artistul trebuie să aibă ceva de spus, fiindcă sarcina lui nu constă în a stăpâni forma, ci în a adapta această formă conținutului” (Debicki et al., p.252); „Ceea ce interesează în artă abstractă este esența, spiritul care, eliberat de obiectul exterior, este sesizat prin culoare, formă și compoziție. Artistul năzuiește să egaleze natura prin actul său creator [...] Contemplația exterioară se transformă în «participare interioară»” (apud Debicki et al., p.252).

Opera lui Kandinsky (1866-1944), aparține atât istoriei artelor, cât și istoriei teoriei artelor. W. Hoffman consideră că scrierile lui „sunt indispensabile pentru analiza spectrală a curentului modern și situarea lui în cadrul istoriei artei” (W. Hoffman, v.2, p.71). Ca teoretician, Kandinsky a întemeiat o nouă „teorie a artelor” (din dispreț pentru critica obișnuită). El a prezentat „marea abstracțiune” și „marele realism” și a susținut echivalența lor. Ca pictor a ales însă „marea abstracțiune”.

³⁰ Exista însă și părerea lui J. Bell, conform căreia Georgiana Houghton a prezentat de fapt prima expoziție înregistrată a ceea ce am numi acum artă «abstractă», cu ale sale «desene spirituale», în Londra, în 1864.

După Gombrich, Kandinsky, ca „mulți din prietenii lui germani, era în fond un mistic, care disprețuia progresul și știința, aspirând la o regenerare a lumii printr-o artă pur «lăuntrică». În lucrarea sa *Despre spiritual în artă* (1912) [...] el pune accentul pe efectele psihologice ale culorii pure, atrage atenția că un roșu viu ne poate impresiona ca un sunet de goarnă. Convins că era nu doar posibil, ci și necesar de realizat astfel o comuniune între spirite, el a avut curajul să expună aceste prime încercări de «muzică colorată» care sunt de fapt primele exemple de artă abstractă” (Gombrich, p.570).

Pierre Courthion l-a cunoscut personal pe Kandinsky și relatează că „Era un căutător al absolutului. Totul în el se orienta spre puritate, o puritate întrucâtva aseptică. Dar sub plasticianul riguros se ascundea un meșteșugar de o foarte mare probitate. Acest pictor al «subiectelor abstracte», folosea, pentru a se exprima, o manieră foarte concretă și chiar savuroasă” (Courthion, p.187).

Faptul că acesta era un artist cu puternice accente mistice, reiese cu claritate din chiar scrierile sale. De exemplu, în „L’Almanach du Blaue Reiter”, în contextul introducerii imaginii unei măști chinezești, scria: „singură forma ne permite să simțim puterile secrete, dumnezeul invizibil” (Parigoris, a, p.36). Într-un articol din 1912 afirma că „Scopul mijloacelor artistice individuale este procesul sufletesc nedefinibil și totuși precis (vibrația)”, iar într-un proiect de conferință din 1914 că „Nu omul conduce această forță (n.n. „sufletul”), dimpotrivă această forță conduce pe om” (apud W. Hoffman, v.2, p.80). În același timp credea că artistul lucrează „ascultând vocea imperioasă, care este vocea domnului, în fața căruia el trebuie să se plece și al cărui sol este” (apud W. Hoffman, v.2, p.80).

Așadar, opera de artă este rezultatul unor forțe superioare, divine, și este realizată sub impulsul unor „necesități interioare”, de ordin sufletesc.

W. Hoffman apelează la limbajul noțional al lui Spinoza, pentru a descifra concepțiile filosofice și artistice ale acestui artist: „În sens figurat, Kandinsky realizează – în jurul lui 1910 – revenirea de la *natura naturata* la *natura naturans*³¹. El vrea să se asigure de originea cosmică și de forțele

³¹ La Spinoza, *Natura naturans* este „natura care dă naștere” și cuprinde tot „ceea ce este în sine și ia naștere prin sine sau exprimă astfel de atribute ale substanței, ale ființei veșnice și infinite” (apud W. Hoffman, v.2, p.77). *Natura naturata* este „natura născută”, adică „aceea care decurge din necesitatea naturii lui Dumnezeu sau dintr-unul din acele atribute ale lui Dumnezeu, adică toate formele de existență ale atributelor lui Dumnezeu, în caz că ele sunt considerate ca lucruri care există în Dumnezeu, iar fără Dumnezeu nu pot nici exista nici să fie gândite” (apud W. Hoffman, v.2, p.77-78). Dar lumea văzută exprimă și ea spiritul care o animă, după cum spune Spinoza: „Lumea răsună. Ea este un cosmos al

care acționează în ea. «Sunetul interior» este scos din nenumăratele amănunte ale materializării sale” (W. Hoffman, v.2, p.78).

Kandinsky crede că simte „sunetul interior”, „ființa interioară”, „sufletul tainic” în orice „lucru”, în mukul de țigară, în nasturele de la pantalon, și deci și „în linie și în pată de culoare [...] Și pentru că pe el îl interesează marea, vibranta coeziune a universului, are nevoie de metafore plastice pentru substanța care dă naștere lumii³²” (W. Hoffman, v.2, p.77).

Plecând de aici, se poate înțelege de ce Kandinsky ajunge să propună denumirea de artă reală pentru pictura abstractă: deoarece arta abstractă este mai reală decât realitatea vizibilă, din moment ce exprimă *natura naturans*, adică realitatea divină și spirituală, care cuprinde „tot ceea ce este în sine”, și care este fundalul și sursa naturii văzute, percepută prin simțuri (*natura naturata*).

Evident, toate aceste credințe îl fac pe Kandinsky un antimaterialist (cum era de altfel și Brâncuși) care avea convingerea că în lucrurile materiale se manifestă cele spirituale.

Kandinsky repune în discuție limitele reprezentării prin alegerea de formate ovale (asemenea cubiștilor) sau de margini albe, care descentrează compoziția spre exterior. Introducând în compoziție un sistem dublu de elemente grafice (linii negre și forme culori), decalate și independente unul față de altul, el modifică raportul figură-fond, care de secole se sprijinea pe perspectiva lineară, definită în secolul al XX-lea de Alberti, și pe subordonarea culorii față de linie. Printr-un studiu strict al liniilor, el reușește să evite pericolul artei decorative, obsesie a pictorilor abstracționiști ai vremii. Prima sa vocație a fost muzica și în special cea dodecafonică. Ea îl va preocupa mereu în viață, artistul încercând realizarea unor echivalențe între elementele constitutive picturale și muzică „prin repetarea sau redarea în imponderabilitate a unor pete și motive cosmice sau biomorfe” (Bernard, p.72).

Paleta de culori vii, nenaturaliste, a lui Kandinsky și Marc se apropie de cea folosită de artiștii de la „Die Brücke”. Dacă Marc rămâne însă legat de lumea terestră, Kandinsky își eliberează formele de legile gravitației și deschide perspectivele artei informale.

După o scurtă perioadă neoimpresionistă, Kandinsky își consacră cea mai mare parte a creației animalelor. El va crea capodopere de o mare poezie, așa cum ar fi *Calul albastru* (1911), care va deveni emblema mișcării. În registrul său cromatic și metaforic, albastrul simbolizează

unităților care acționează spiritual. Astfel natura moartă este spirit viu” (apud W. Hoffman, v.2, p.77).

³² *Natura naturans* a lui Spinoza.

virilitatea, roșul pasiunea, galbenul blândețea. Știința sa „profundă despre animale, pe care le studiasse îndelung, îi permite să atingă, dincolo de aparențe, absolutul ființei” (Bernard, p.73).

În cadrul artei abstracte geometrice sunt incluse și principalele mișcări artistice ale avangardei ruse, suprematismul și constructivismul.

Primul Război Mondial duce la destrămarea grupului “Der Blaue Reiter”. Kandinsky se întoarce în Rusia, unde rămâne până în anul 1921, când se vede îndepărtat de constructiviști și supremațiști, mai ales datorită individualismului și fidelității sale față de arta introspectivă. Părăsind definitiv Rusia pleacă în Germania, unde va preda pictura murală la Bauhaus.

Bauhaus este Școala de Arhitectură și Arte Aplicate creată în 1919 la Weimar de arhitectul Walter Gropius, celebru pentru arhitectura sa funcțională. Programul *Bauhaus*-ului (moștenit de la William Morris, fondatorul mișcării „Arts and Crafts”) vizează o reconciliere între artă și artizanat. La *Bauhaus*, Kandinsky se împrietenește cu Paul Klee, cei doi împărtășind idei apropiate. Kandinsky, ca și Klee, „consideră abstractizarea un proces esențial în elaborarea artei, asemeni dinamismului viziunii-simbolizat, ca la Fernand Léger, prin săgeată. Ei împărtășesc aceeași încredere în viitor și speranța că într-o zi arta va înlocui religia: «Arta este parabola creației»” (apud Bernard, p.76).

Esența teoriilor lui Klee apare în cartea sa *Schițe pedagogice* (1925), iar cele ale lui Kandinsky în *Punct-Linie-Plan* (1926) (carte inspirată în parte de teoriile lui Goethe despre culoare).

Tablourile lui Kandinsky la acea vreme evocă interesul acestuia pentru descoperirile din domeniul opticii și al psihologiei: „O libertate formală din ce în ce mai mare își croiește drum printr-un dezechilibru complex, provenind din dualitatea opozițiilor dintre partea dreaptă și cea stângă, partea inferioară (simbolizând materialitatea) și cea superioară (spiritualitatea) a tabloului” (Bernard, p.76).

Apropiat la începuturile sale de gruparea „Der Blaue Reiter”, *Bauhaus*-ul se va orienta spre funcționalism și geometrizarea formelor. Ea „a stabilit standardele unui design cu linii simple, eficient din punct de vedere ergonomic, care va fi imitat peste tot în lume” (Bell, p.391).

În 1925 *Bauhaus*-ul părăsește Weimarul și în final se mută la Berlin. În 1933, când Hitler vine la putere, *Bauhaus*-ul este închis și transformat în școală pentru cadre naziste. Lucrările lui Kandinsky sunt în parte confiscate (57 din ele), iar cele ale lui Klee și Feininger sunt considerate „artă degenerată” la Expoziția Universală din 1937. Kandinsky va pleca la Paris (unde va picta lucrări abstracte), Klee în Elveția, iar Feininger în Statele Unite. Tot acolo va pleca și Moholy-Nagy, care va crea The New Bauhaus.

Aspirațiile către abstracționism apărute la începutul secolului al XX-lea se concentrează și raționalizează în 1913, în opera olandezului Piet Mondrian, artist provenit din academism, divizionism, fauvism, expresionism și chiar cubism. Inițiativele sale personale se exprimă în realitatea culorilor și limitarea subiectului în ciclul dedicat copacilor. Lucrările sale abstracte vor exclude, din 1917, orice reprezentare figurativă.

Practic, Mondrian „voia să-și realizeze compozițiile cu ajutorul unor elemente simple: linii drepte și culori pure. Aspira la o artă plină de claritate și disciplină, care să reflecte într-un fel legile universului. Pentru că Mondrian era, asemenea lui Kandinsky și Klee, un fel de mistic și dorea ca arta lui să dezvăluie realitățile imuabile din spatele formelor schimbătoare ale aparenței subiective a lucrurilor” (Gombrich, p.581-582).

Pentru Mondrian, ca și pentru Kandinsky sau Malevici, viața este pură activitate lăuntrică. De un viguros „voluntarism intelectual, de origine metafizică, Mondrian a crezut că va putea domina forțele și întâmplările obscure ale existenței”. Eroarea consta „în faptul că se urmărea rezolvarea unei asemenea probleme, din afara istoriei” (Micheli, p.255).

Mario de Micheli, făcând o interesantă comparație între Kandinsky și Mondrian, crede că „misticismul unui Mondrian e de natură mintală, nu emotivă ca în prima perioadă a lui Kandinsky. Dacă în prima perioadă a lui Kandinsky, întâlnim o formă de ascetism ce se eliberează de sarcinile realității materiale printr-o neașteptată stare de extaz, care o conjugă cu substanța spirituală a universului; la Mondrian constatăm, în schimb, un ascetism de origine riguroasă sau calvinistă, care tinde să depășească fluctuația pasiunilor, tulburările și incertitudinile sentimentale prin intermediul unui îndârjit proces de depersonalizare, de eliberare de stimulenți individuali” (Micheli, p.236).

În *Al Treilea Manifest al neoplasticismului*, publicat în 1921, Mondrian scrie: „Internaționala spiritului este interioară, intraductibilă în cuvinte. Departe de a fi un prisos de cuvinte, se constituie din acte plastice și din forță vitală lăuntrică. Forță spirituală. Așa se schematizează noul plan al lumii [...] Nu facem nici un apel popoarelor. Noi știm că acei care se vor uni cu noi aparțin deja noului spirit. Numai împreună cu ei va fi posibil să modelăm corpul spiritual al noii lumi. Treceți la acțiune” (apud Micheli, p.237). Apare așadar și la el un profetism care îl caracterizează și pe Kandinsky, „accentul inspirat al celui care crede în regenerarea lumii prin virtutea taumaturgică a spiritului dezlegat de limitele precare ale contingenței. Totuși, între cele două poziții care reprezintă tendințele fundamentale ale abstracționismului, există o diferență profundă: în prima epocă a lui Kandinsky, există respingerea de nuanță expresionistă, fără

echivoc, a oricărei apariții pozitivistice, la Mondrian în schimb chemarea la scientism este constantă” (Micheli, p.237).

Trebuie amintit aici și de englezul Ben Nicholson, care avea o stare de spirit apropiată de cea lui Mondrian, ocupându-se și el de aceleași probleme. De exemplu și el declara că „are convingerea că se află în căutarea «realității» și că pentru el arta și experiența religioasă sunt același lucru” (Gombrich, p.582).

Mondrian împreună cu pictorul și scriitorul Theo Van Doesburg, crează revista „De Stijl”, („Stilul”), în care sunt publicate eseuri teoretice, așa cum ar fi *Realitatea naturală și realitatea abstractă*.

În noiembrie 1918 apare *Primul manifest al mișcării neoplastice*, semnat de Van Doesburg și Vantongerloo, iar în 1920 opusculul *Neoplasticismul*, scris de Mondrian. Regulile neoplasticismului au fost elaborate cu strictețe: „Orice noțiune de subiectivitate, și deci de dinamism, mișcare și profunzime, este condamnată. Deși pictorul este pătruns de emoție în fața naturii, care rămâne punctul de plecare al tabloului său, regula neoplastică, după cum a fost enunțată de Mondrian, impune folosirea unor forme riguros abstracte și geometrice, bazate pe ortogonalitatea liniilor, precum și tratarea netedă, fără împăstări și în tente plate, a culorilor pure fundamentale – galbenul, albastrul și, mai ales, roșul – în combinație cu cele neutralizante: negrul, albul și griul” (Bernard, p.79).

Spre deosebire de cubiști, Mondrian caută să distrugă volumele, conform primului principiu neoplasticist. Neoplasticismul nu se consideră doar expresia estetică a senzațiilor subiective, ci expresia directă a universalului din om. Echilibrul liniilor verticale și orizontale, al culorii și al nonculorii, permite crearea unei frumuseți noi, independente de cea a naturii.

Idealul abstract se va realiza în viața exterioară, în arhitectură și la nivel social. Astfel, conform teoriei neoplastice, edificiile trebuie să se compună din planuri ortogonale, ținând seama de un raport echilibrat al spațiului, și să constituie manifestarea pură a ceea ce este imuabil: unghiul drept. Această ordine nouă va da naștere la un om nou, care nu va mai ezita să recurgă la mașină, pentru a se consacra intelectualității. Consecința neoplasticismului va fi aceea că arta nu își va mai găsi locul în viață, odată ce echilibrul raporturilor interumane va fi stabilit (ca și dadaismul, neoplasticismul tinde către o disoluție a artei ca idealism și deci ca factor de îndepărtare de viață).

Van Doesburg și César Domela vor încălca regula rigorii ortogonale neoplastice, acordând un rol important nonculorii și construindu-și compozițiile într-o mișcare de basculare pe o direcție oblică, introducând prin diagonală un element de dinamism, și deci de subiectivitate, sever

condamnat de Mondrian. Domela va modifica regula bidimensionalității, introducând cea de-a treia dimensiune, asemenea germanului Max Bill. Dar Domela și Bill vor rămâne fideli fundamentelor filosofice ale neoplasticismului, „adică unui demers de reflecție din interior spre exterior, în respectul științei proporțiilor și economiei mijloacelor plastice” (Bernard, p.82).

Mondrian pleacă în Statele Unite în 1940, unde se va interesa de arta optică și va picta tablouri mai ritmate.

1.2.9. Pictura metafizică

Atrocitățile primului război mondial scot la iveală faptul că secolul XX are partea sa de iraționalitate, zdruncinând credința în rațiune și readucând în discuție rolul gândirii științifice, care se credea că ar asigura bunăstarea oamenilor. Numeroși artiști vor fi atrași de teme misterioase, fantastice, de scene unice, văzute ca protest împotriva gândirii progresiste.

În Italia, după război, își face apariția grupul „Pittura metafisica”. De fapt încă din anul 1917 futuristul Carlo Carrà și Giorgio de Chirico pun bazele picturii metafizice, o artă enigmatică și mitică marcată de un calm magic, al cărei obiectiv este de a ajunge „prin pictură la o nouă psihologie metafizică a lucrurilor” (apud **Debicki et al.**, p.276). Ea pleacă de la îndelungata tradiție a artei fantastice și se inspiră din arta simbolică a lui Max Klinger și Arnold Böcklin, ca și din filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche. De Chirico a „lăsat în seama celor doi filosofi descoperirea unui «non-senso della vita» și și-a propus reprezentarea acestuia în pictură. Asemenea metaironicului Duchamp, Chirico a descoperit o lume de o totală incoerență și de un caracter enigmatic, în cele din urmă de nepătruns. Cu aceasta el a pus la dispoziția suprarealiștilor «membra disjecta», cu care ei – sprijiniți pe «miracol» – au voit să câștige sinteza unei noi totalități” (W. Hoffman, v.2, p.165-166).

De Chirico decretează însă încă dinainte de primul război mondial, crezul său artistic: „Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare trebuie ca ea să depășească cu totul limitele omenești; «de bon sens» și logica trebuie să-i fie străine. În felul acesta ea se va apropia de vis și de mentalitatea infantilă” (apud W. Hoffman, v.2, p.165). Ambiția acestui artist „era aceea de a surprinde impresia de stranie care ne copleșește atunci când ne aflăm în fața a ceva neașteptat și enigmatic” (Gombrich, p.589). El s-a inspirat „din țipătul zeflemitor” al lui Nietzsche („«Lumea reală» – o idee care nu mai e de niciun folos... să o abolim !” – Bell, p.394) ca „să invoce o imagine onirică [...] Crezul simbolist, care spunea că arta «să folosească vizibilul pentru a exprima invizibilul» i-a inspirat atât pe de Chirico, cât și pe Magritte” (Bell, p.394).

Din tablourile lui Giorgio de Chirico se degajă „o angoasă covârșitoare, fiindcă nu se poate descifra sursa amenințării pe care o resimțim și nu putem interpreta tabloul prin mijloacele convenționale. Simbolismul subiectiv al artistului îl provoacă pe privitor să vadă în tablou o enigmă pentru care nu există nici o rezolvare” (Debicki et al., p.276). Pictura sa „se revendică dintr-un realism oniric precis, construit pe un iluzionism încrămențit, populat cu manechine sau «muze neliniștitoare». Utilizează aparențele ca oglinzi ale inconștientului” (Bernard, p.89).

Giorgio de Chirico este punctul de referință pe care îl vor lua dadaismul și suprarealismul (mișcări care de altfel la originile lor au fost literare).

1.2.10. Dadaismul

Dadaismul (1916-1922) împinge la extrem procesul de desacralizare a artei și reconsiderarea limitelor reprezentării (aspecte deja puse în discuție de pictorii abstracționiști). Dadaistii distrug orice noțiune de capodoperă artistică (refuzând „jocul edificator al lumii parentale”, după cum spunea criticul Werner Spies, apud Bernard, p.84) și „reneagă toate referințele idealizate și certe ale trecutului, inclusiv iluzia de perspectivă” (Bernard, p.84).

Mișcarea Dada a fost creată de poetul român Tristan Tzara în 1916 la Zürich, și „botezată pe scena unui cabaret experimental inițiat în 1916 de fugari și exilați...” (Bell, p.386). Mai târziu, în 1918, este publicat *Manifest Dada 1918*, a lui Tzara, veritabil act fondator al mișcării, care cunoaște un răsunet mondial și imediat. Marc Dachy apreciază că „Manifestul interpelează inteligența epocii, sensul artei, mătură confuzia psihologică sentimentală, morala, denunță orice sistem, neputința spiritului, proclamă că se pot face «împreună acțiuni opuse», face elogiul contradicției permanente și al afirmației, declară că «urăște» bunul simț, mica dramaturgie burgheză, anunță libertatea totală a artei, bucuria, spontaneitatea, independența fiecăruia, «dezgustul dadaist» și neîncrederea în comunitate. «Respectarea tuturor individualităților în nebunia lor de moment»” (Dachy, p.29).

Tzara refuză radical logica și consideră abstractizarea „o luptă, o revendicare ce nu se limitează la pictură sau la operele abstracte, doar la câmpul estetic, pe care el îl stigmatizează ca «laborator formal»” (Dachy, p.28-29). După el „Pictura nouă creează o lume, ale cărei elemente sunt totodată mijloace, o operă sobră și definită, fără argument. Artistul nou protestează: el nu mai pictează (reproducere simbolică și iluzionistă), ci creează direct în piatră, lemn, fier, cositor, stânci, organisme locomotive ce pot fi rotite din toate părțile de vântul limpede al senzației momentane” (apud Dachy, p.29).

Tristan Tzara „este pasionat de textele de origine africană, declamă versuri ale triburilor Aranda, Kinga, Loritja și Ba-Konga. În aprilie 1917, cu ocazia unei expoziții de opere împrumutate de la galeria Der Sturm, cântece și dansuri africane sunt interpretate cu măștile lui Iancu³³, «înfricoșătoare și de obicei vopsite cu un roșu sângieriu», dacă-i dăm crezare lui Arp [...] Pentru Hans Richter, «măștile africane ale lui Iancu transportă publicul din limbajul virgin al noii poezii în pădurea virgină a viziunii artistice». Efectul lor aproape că îl îngrijorează pe Ball, care explică faptul că măștile cer celor care le poartă să înceapă să danseze, le impun «gesturi precise, patetice care frizează demența», puterea lor transmițându-se grupului cu mare forță» (Dachy, p.28).

Cu câteva zile înainte de a muri, Tzara declara: „Dada avea un scop uman, un scop etic extrem de pronunțat! Scriitorul nu făcea nici o concesie situației, opiniei publice, banului [...] Pe scurt, eram foarte revoluționari și foarte intransigenți: Dada nu era numai absurdul, nu doar o glumă, Dada era expresia unei foarte puternice dureri de adolescenți, născută în timpul războiului din 1914 și al suferinței. Ceea ce voiam era să facem tabula rasa din valorile epocii, dar tocmai în beneficiul celor mai înalte valori umane...” (apud Dachy, p.34).

La artiștii dadaști în general se constată o răceală calculată, manifestări subversive, o negativitate deliberată. Ei distrug funcția de *mimesis* a artei, toate normele estetice (inclusiv recentul expresionism) legate de valorile burgheze și de naturalism și chiar limbajul, pe care îl consideră un „sistem de rutine” și îl reduc la o „beție verbală”.

Metodele de creație ale dadaștilor sunt bazate pe hazard (cum este acela al deschiderii la întâmplare a unui dicționar Larousse, unde s-a găsit, tot la întâmplare, și numele de „dada”³⁴) și se poate „să fi fost aduse la Zürich de artistul franco-german Jean (sau Hans) Arp, din cercul parizian al lui Duchamp. Ei și-au însușit un mănunchi de tactici inventate de recenta avangardă, acum redirecționată cu o furie nestămpărată împotriva «civilizației» care se autodistrugea și, mai precis, împotriva ipocritului ei cult al «Artei»” (Bell, p.386).

Arp creează opere „biomorifice” și „riguroase colaje de hârtie sau chiar de hârtii sfâșiate dispuse «după legile hazardului». Amplitudinea sensibilității sale include și dimensiunea constructivistă. Reliefuri din plăci de lemn prinse cu șuruburi și pictate, desene automate în tuș pe hârtie, plăci de lemn gravate pentru culegerile lui Tzara [...] El se «îndepărtează de

³³ Iancu și Tzara se cunoșteau de când erau liceeni în România, reîntâlnindu-se la Zürich, Iancu student la arhitectură iar Tzara la filosofie.

³⁴ „Dada”: căluț, manie (fr.).

estetic», în căutarea unei alte raportări a omului la natură, «toate lucrurile și omul [trebuind] să fie asemeni naturii, fără măsură». «Legile hazardului» [...] nu pot să nu trimită la faptul că Tzara compune un poem luând la întâmplare cuvintele dintr-un articol de ziar decupat în prealabil» (Dachy, p.30-31).

La dadaismul germani se manifestă un nihilism profund, cauzat probabil de ororile Primului Război Mondial, de moartea prietenilor, de criza economică, mizeria socială, șomajul etc. Ei recurg la un proces cumulativ de elemente (aparținând celei mai banale vieți cotidiene urbane), pe care le combină la întâmplare, în colaje sau asamblaje, și se exprimă prin fotomontaje și afișe cu caractere tipografice repetitive, derutante. Demersul lor se vrea iconoclast și materialist.

După W. Hoffman, „În cel mai cuprinzător sens al cuvântului, «dada» a fost o concepție despre lume și viață, un proiect despre lume [...] Tocmai multdorita coincidență a vieții și artei îi îndreptățește pe dadaști să-și însușească orice manifestare a vieții și să încerce s-o interpreteze» (W. Hoffman, v.2, p.161). De asemenea, prin renunțarea la cenzura rațiunii, „dadaistul îmbină dorința de a sonda lumea și de a împreuna din nou ceea ce găsește într-o *coincidentia oppositorum*: Recunoașterea că rațiunea și antirațiunea, sensul și nonsensul, planul și întâmplarea, conștiința și nonconștiința aparțin aceluiași lucru și reprezintă părțile necesare ale unui întreg; tocmai în aceasta își avea «dada» centrul său de greutate (Richter)» (W. Hoffman, v.2, p.161).

Se poate observa de aici aspirația spre totalitate a dadaistilor, care tind „la anexarea realității preexistente, neînfrumusețate, în întreaga ei accidentalitate, existență neprevăzută și banalitate. În felul acesta se asigură «lipsei de artă» pătrunderea în sfera artei, fapt pentru care ultima îl plătește cu autosuprimarea» (W. Hoffman, v.2, p.157).

Faptul că pentru dadaști viața însăși este sensul artei, reiese și din afirmația lui Baader: „Un dadaist este un om care iubește viața în toate aspectele ei inepuizabile și care știe și spune: viața nu este numai aici, ci și acolo, acolo, acolo”(apud W. Hoffman, v.2, p.159).

Artiștii caută o libertate totală a mijloacelor de expresie, libertate care se regăsește și în opiniile lor politice de extremă stângă, mai ales în cazul dadaistilor germani care critică Prima republică germană de la Weimar.

Tendențele din cadrul mișcării dadaiste germane se manifestă paralel la New York, cu Francisc Picabia și Marcel Duchamp, la Paris, cu Hans Arp și Man Ray, la Köln, cu Max Ernst și la Berlin cu Raul Hausmann, Hannach Höch, John Heartfield și George Grosz.

Originile sociale și intelectuale ale acestor artiști (filosofia pentru Max Ernst, fotografia și arhitectura pentru Man Ray, dependența cubistă pentru Marcel Duchamp, publicarea de reviste pentru Hausmann) conferă operelor o structură conceptuală care îl distinge de arta brută, prin stilul lor aparte. Ei subliniază mereu rolul inconștientului în creația artistică, deschizând astfel perspectivele imaginarului suprarealist.

În anul 1920 se organizează primul și ultimul Târg Internațional Dada (cu 147 de piese), dar în același an este dizolvat grupul Dada-Köln de către autorități. În anul 1922 are loc Congresul Dada la Weimar, dar și ruperea relațiilor lui Tristan Tzara cu dadaștii germani.

Dadaismul va supraviețui la Paris, prin literatura și poezia suprarealiștilor, mulțumită lui Picabia și Tzara.

1.2.11. Suprarealismul

Suprarealismul își face apariția în Franța victorioasă a „anilor nebuni”. Începând cu 1919, poeții André Breton, Louis Aragon și Philippe Soupault experimentează dicteul automat, creează revista „dada Littérature”, redactează poeme și manifeste ce apar în publicații precum „391” sau „Unique, eunuque, Jésus-Christ rastaquoère”, al căror animator este Picabia.

După despărțirea de dadaștii germani, Tristan Tzara se ceartă și cu Breton la Congresul Internațional pentru Determinarea și Apărarea Modernă de la Paris. Chiar dacă nu mai este vorba despre dada, dadaismul i-a deschis lui Breton noi perspective, o nouă eră a lucidității. El va căuta să redea realitatea visului și a dorinței. Întâlnirea sa cu Freud în 1921 și revelația artelor africane și oceanice îi permit să îmbogățească nihilismul dada cu referințe senzuale și sexuale. Breton declară „Frumusețea va fi convulsivă sau nu va fi” (apud Bernard, p.92). După W. Hoffman, printre cele mai puternice imbolduri spirituale ale lui Breton s-au enumerat: contactul cu Apollinaire, personalitatea lui Duchamp, psihanaliza freudiană și „pittura metafisica” (W. Hoffman, v.2, p.165).

Suprarealismul va însemna o îndepărtare de lumea reală (adică de „realul” restrâns la conținuturile palpabile și vizibile ale percepțiilor) și rațională și „un refugiu în domeniile pur și simplu incompreensibile și necontrolabile ale imaginației [...] În acest fel, aspectul antiiluzionist al suprarealismului este dedus din privilegiul artistului de a nu ține seama de datele percepției, de a căuta lumi imaginare și de a reprezenta evenimente, care «nu se întâmplă niciodată și nicăieri»” (W. Hoffman, v.2, p.166-167). Se explică astfel faptul că însuși Breton a caracterizat mișcarea ca fiind triumful artei imaginației și creației asupra artei imitației.

Punctul de plecare al suprarealistului era asemănător cu cel al dadaistului: „să depășească toate antinomiile gândirii și trăirii, să

contopească laolaltă toate categoriile îmbucătățite ale percepției și conștiinței – pe scurt să stabilească o realitate mai mare, mai cuprinzătoare...” (W. Hoffman, v.2, p.167). Așa cum spunea chiar Breton, să caute „o intensitate a spiritului în care real și imaginar, trecut și viitor, sus și jos, comunicabil și necomunicabil să înceteze a fi percepute ca antiteze” (apud W. Hoffman, v.2, p.167).

În acest fel suprarealismul de fapt continua sau relua altfel „descoperirea lumii și a omului” începută în Renaștere, dar trebuie înțeles „ca cea mai radicală și cea mai totală metodă a acesteia” (W. Hoffman, v.2, p.168), în sensul că suprarealismul este o extindere a realismului. Cuvântul circumscrie, „o suprarealitate (*surréalité*), în care se dizolvă ambele stări, aparent așa de opuse, a visului și a realității” (W. Hoffman, v.2, p.168).

Termenul de „suprarealism” exprimă aspirația multor artiști de a crea ceva mai adevărat decât însăși realitatea. Un număr mare de „suprarealiști au fost foarte impresionați de scrierile lui Freud, care arătase că, atunci când gândirea lucidă dispare sau ațipește, copilul din noi și sentimentul de sălbăticie, permanent latente, ies la iveală. Aici se află originea convingerii suprarealiștilor că arta nu e niciodată produsul unei rațiuni pe deplin conștiente. Pentru ei, dacă rațiunea ne poate deschide calea științifică, numai iraționalul ne poate oferi arta [...] Suprarealiștii căutau cu aceeași pasiune diferitele stări mentale care permiteau aducerea la suprafața a ceea ce se află ascuns în străfundul conștiinței noastre” (Gombrich, p.591-592).

Suprarealiștii aduc în scenă un om tributar instinctelor sale și nu numai principiilor. După „exemplul lui Sigmund Freud care, prin psihanaliză, încearcă să aducă inconștientul la nivelul conștiinței și, astfel, să vindece sufletul bolnav de propriile refulări, arta se deschide către inconștient și către vis pentru a scăpa de «dictatul gândirii» și pentru «a elibera viața» prin recunoașterea eului. Acesta este crezul și ambiția suprarealiștilor care se vor a fi revoluționari, visători, năzuind să schimbe lumea pentru a schimba viața” (Debicki et al., p.276).

După cum „reprezentările imagistice ale mitului, cu simbolurile și înfățișările sale, erau o interpretare a lumii, tot astfel și suprarealismul, prin referire la psihanaliză și printr-un efect de distanțare, de joc asociativ și chiar de semne enigmatice, vizează să elibereze diferitele energii psihice ale ființei umane” (Debicki et al., p.275). Suprarealismul va pune astfel în evidență „impulsurile ca funcții organizatoare ale lumii și redefineste opera de artă ca revelația și locul de manifestare al unei perpetue rupturi, unui indefinit, unei instabilități, căreia doar iluzia artei îi asigură, în această epocă zbuciumată, o anume permanență” (Bernard, p. 95). În acest sens André Breton spunea: „Ne aflăm în golul unei metamorfoze (la scara lumii întregi)

și nu resimțim mai multă *securitate spațială* decât în centrul unei furtuni sau în vârtejul unui gigantic *maëlstrom*” (apud Bernard, p.93).

Suprarealismul se conturează ca mișcare o dată cu *Manifestul suprarealismului* al lui Breton din 1924, apărut în primul număr al revistei *Révolution surréaliste*, tribună a lui Desnos, Aragon, Eluard, Artaud, Soupault, cu ilustrații cubiste ale lui Picasso. Vor colabora și Miró, Ernst, De Chirico, Masson, Arp, Tanguy (Picabia va rupe relațiile cu Breton). Dacă termenul „suprarealist” a fost folosit prima oară de Apollinaire în 1917, cu ocazia prezentării baletului *Paradă* de Erik Satie, Breton îi dă acum o definiție clară: „Definesc așadar o dată pentru totdeauna: Suprarealism, subst. masc. Automatism psihic pur, prin care ne propunem să exprimăm, fie pe cale verbală, fie pe cale scrisă, fie prin orice altă metodă, funcționarea reală a gândirii” (apud Bernard, p.93).

În prima perioadă a suprarealismului, din 1924 până în 1928, Picasso, Ernst, Miró și Masson recurg la colaj și la tehnicile cele mai diverse de dicteu automat, pentru a permite exprimarea liberă a propriului inconștient, sub influența alcoolului, foamei sau a drogurilor (Henri Michaux va utiliza în acest sens mescalina, pentru a atinge o stare de transă hipnotică și a produce opere de un grafism contrastant, nervos, de o frumusețe transcendentă).

Metoda întrebuițată de scriitorii, pictorii și sculptorii suprarealiști este „automatismul”, grija de „a pătrunde ansamblul domeniului psiho-fizic (în care sfera conștiinței nu reprezintă decât o parte redusă)” (A. Breton, apud Debicki et al., p.277). Prin asocierea contrariilor se dorea atingerea „nesperatului” și a „nemaiauzitului” care puteau răsări de aici.

Artiștii suprarealiști realizează tablouri ireale, abstracte, referiri marginale la simbolica inconștientului din care orice perspectivă este definitiv exclusă. Ei folosesc tehnicile aleatorii care exploatează hazardul, cum ar fi frecarea unor structuri preexistente sau decalcomania. Joan Miró dezvoltă un „automatism ritmic”: cu o paletă restrânsă de culori tari, el aranjează forme inventate liber care au o foarte vagă referire la realitate, obținând astfel o „compoziție onirică”.

În anul 1925 au loc la Paris două expoziții de pictură suprarealistă, la care participă Picasso, Klee, Ray, Masson, De Chirico și Pierre Roy.

Miró era un artist „cu un picior în Paris și cu unul în Catalonia: era nativ din Barcelona, orașul în care Gaudí a patentat ludic arhitectura Art Nouveau. Arta lui s-a lansat într-o notă de naivitate glumeță, în culori vesele, dar, din 1925, se întâlnește cu lucrările lui Klee și ideea lui de joc se schimbă radical [...] Miró s-a străduit să creeze ceea ce era înainte de creație: *Nașterea lumii*, spune titlul. Ulterior, arta lui a devenit mai «compusă», redobândind farmecul inițial plin de culoare. Dar câțva timp

după ce a împlinit 30 de ani, lucrările acestui «cel mai suprarealist dintre noi toți» (după cum l-a numit Breton) erau nesăbuite în căutarea lor după temelia metafizică, la fel ca lucrările de bătrânețe ale compatriotului său Goya» (Bell, p.395-398). După Pierre Courthion „Miró este un pictor care se reînnoiește fără încetare. Este prea puțin suprarealist [...] «Mă simt tot mai universal, îmi zice el, și în același timp, din ce în ce mai legat de iarba ce crește la mine acasă»” (Courthion, p.245).

În anul 1928 Breton publică cartea *Suprarealismul și pictura* (ilustrată de Picasso). El prevede angajarea omenirii într-o nouă conflagrație mondială: „spiritele pătrunzătoare să capete deja conștiința viitoare, ineluctabilei reveniri a catastrofei mondiale” (apud Bernard, p.94). Se pune astfel problema angajamentului politic al suprarealiștilor, în perspectiva unei eliberări totale a omului. Sub autoritatea dictatorială a lui Breton (ostil față de marxism) se vor succede însă o serie de excluderi (Artaud, Masson, Soupault).

O nouă generație de suprarealiști își face apariția cu Yves Tanguy, Magritte și Salvator Dali. Ei declară că au avut revelația artei lor după ce au văzut tablourile lui De Chirico (care însă nu a aderat cu adevărat niciodată la concepțiile suprarealiștilor, fiind așadar mai degrabă „deturnat” de aceștia). Lor li se alătură Roberto Matta, Paul Delvaux, Hans Bellmer și Victor Brauner. În acest fel suprarealismul constituie una din grupările artistice cele mai dinamice din perioada interbelică.

Cei mai celebri dintre pictorii suprarealiști sunt aceia care au realizat o întoarcere către iconografia precisă a imaginarului și o tehnică clasică perfectă.

Opera lui Dali este bazată pe propria-i metodă, paranoico-critică: „metoda spontană de cunoaștere irațională fondată pe obiectivarea critică și sistematică a asocierilor și interpretărilor fenomenelor delirante” (Bernard, p.94). Denigrează tabuurile sociale și picturale „prin false deliruri provocatoare și un exhibiționism de suprafață, în contrast cu ascetismul metodelor sale de lucru” (Bernard, p. 95). Dali era pe principiul de „a face aur cu ajutorul picturii, la propriu și la figurat”. El este exclus din rândurile suprarealiștilor în 1937. În anul 1940 își declară „dorința de a deveni clasic”.

Tabloul lui Max Ernst *Antipapă* (1941), cu personajele sale ireale, scoborâte parcă dintr-un vis, este o operă ce poate fi și ea considerată un manifest al suprarealismului, deoarece se opune viziunii comune pe care o avem asupra realității. Lucrarea este suprarealistă, curent ce se întemeiază pe „credința în realitatea superioară a anumitor forme de asociație, neluate în seamă până acum, în atotputernicia visului și în jocul întâmplător al gândirii” (A. Breton, apud Debicki et al., p. 275). Chiar și titlul tabloului,

Antipapă, năzuiește să provoace imaginația privitorului și să-l îndemne la asociații de idei.

După W. Hoffman, „«Din camera materiei» suprarealiștii au «smuls» forme de întrupare care se află între marea abstracție și marea realitate, între lipsa de formă, care se reprezintă automat, a automatismului psihic și cea mai consistentă materie din care sunt confecționate «objets trouvés». Râvna lor sintetică aspira la *coincidentia oppositorum*, pe care Kandinsky o indica deja când vorbea de două drumuri «care în cele din urmă, duc la aceeași destinație». Aceasta este de fapt premisa «imaginii despre lume» suprarealiste, căci acolo, în «suprarealitatea» în care trebuie să dispară toate antinomiile, trebuie, de asemenea, să dispară și contrastul dintre abstract și concret » (W. Hoffman, v.2, p.182-183).

Odată cu apropierea războiului crește numărul suprarealiștilor care pleacă în Statele Unite.

1.2.12. Mitologii. Realism magic și realism fantastic

Arta fantasticului este o metodă, nu un stil. Ea conține tendințe realiste și tendințe abstracte, adesea punându-le în legătură. Obiectivul ei este acela de a-l șoca pe privitor, pentru a-i trezi imaginația și a-l împinge spre noi asociații de idei.

Acest demers amintește de recurgerea la forța creatoare conținută în mituri, pe care Anselm Kiefer a citat-o de o manieră echivocă în *Tablouri mitologice ale gândirii*. Un exemplu este chiar tabloul său *Cântarea lui Wölund*, bazat pe o legendă germană, în care fierarul Wölund scapă de captivitate cu ajutorul unui veșmânt de pene. Aripa de plumb, foartea grea, devine simbol al setei de libertate și al libertății de gândire, cu sprijinul imaginilor poetice independente de raționalismul științific.

Astfel de elemente fantastice le regăsim în opera unor mari artiști, cum ar fi Paul Klee (asociații onirice și poetice) și Marc Chagall (scene feerice în culori vii).

Revista „Valori Plastici” (1918-1921), organ al grupului „Pittura metafisica”, a exercitat o influență considerabilă asupra pictorilor realismului magic. Aceștia își aleg drept subiect „magia cotidianului”: colțuri de străzi, șiruri de case, poduri etc. Numele de „realism magic” a fost dat de Franz Roh (în 1924), cu referire și la arta lui Frant Radziwill, autor al unor „tablouri onirice de o claritate excesiv de precisă, când lirice și incantatorii, când opresive și amenințătoare” (Debicki et al., p.279).

1.3. SCULPTORI DIN PERIOADA ARTEI MODERNE

Începutul secolului al XX-lea este pentru Franța o perioadă bogată în sculptori de primă mărime, a căror influență în afara granițelor este imensă. Artă acestora se alătură marilor curente artistice clasice, prin căutarea frumuseții ideale și alegerea subiectelor tratate.

Personalitatea dominantă este Auguste Rodin (1840-1917), care, asemenea lui Cézanne, aparține prin spirit mai mult secolului al XX-lea decât celui al XIX-lea. Modernitatea sa face să fie invitat să expună, în expozițiile Secesiunii de la Viena, opere precum *Vârsta de bronz* și *Poarta infernului* (la care lucrează din 1880 până la sfârșitul vieții, fără a o termina cu adevărat), care stârniseră în Franța numeroase proteste, ceea ce arată în mod evident că el nu a fost înțeles de contemporani.

Deși Auguste Rodin este apreciat de către unii istoricii de artă drept „Cel mai celebru reprezentant al sculpturii realiste” (Debicki et al., p.218), se consideră totodată că este și „heraldul sculpturii moderne” (Châtelet et Groslier, p.800). Legătura se poate face prin faptul că el a lucrat în maniera impresionistilor, cautând „să redea în domeniul portretului momentele fremătătoare de viață. Frământă și modelează lutul pentru a crea la suprafața sculpturilor sale – care nu reprezintă, pentru el, decât «extremitatea unui volum» – fețetele multiple pe care joacă lumina, creând personajelor efecte expresive de emoție și angoasă” (Bernard, p.33,35).

Preocupat să „surprindă viața în manifestările fugare, Rodin face să izbucnească formele din interior” (Debicki et al., p.218). Lucrările sale nu mai au suprafețe netede, cum se întâmplă la toți sculptorii anteriori, ci acestea sunt neregulate, cu adâncituri și ieșinduri care agață lumina, creând prin acest joc, iluzia realității (această practică se apropie de cercetările pictorilor impresionisti).

La fel ca și impresionistii, observă E. H. Gombrich, „lui Rodin nu-i plăcea să dea impresia de lucru finisat. Ca și ei, prefera să lase ceva și imaginației spectatorului. Uneori lăsa o parte din personaj prinsă în blocul de marmură, ca să dea impresia că figura era pe cale să capete formă, să se desprindă din acea masă de marmură. Un public neinstruit considera toate acestea excentricitate, neglijență și provocare” (Gombrich, p.528).

Istoricul de artă Pierre Courthion consideră și el că opera lui Rodin aparține impresionismului. În schița panoramică rezumativă pe care acesta o face sculpturii secolului XX, el nu începe cu Rodin, ci, semnificativ, cu Bourdelle și Maillol (Courthion, p.314). Așadar ruptura de tradiție ar începe cu Maillol.

Totuși, Rodin se înscrie „în întreaga tradiție glorioasă a sculpturii independente franceze, de la Rude la Carpeaux, iar opera sa constituie,

totodată, încununarea acesteia. În plus, datorită geniului său, el a deschis plenar căile trasate de alții, chiar dacă nu le-a cunoscut sculptura decât puțin (Daumier, 1808-1879) sau probabil deloc (Degas, 1834-1917). Longevitatea l-a făcut însă pe Rodin, la începutul secolului XX, contemporanul sculpturii tinere, pe care a dominat-o cu toată statura sa, și care a trebuit să se definească pornind de la opera sa, și adeseori împotriva acesteia” (Châtelet et Groslier, p.800).

Așadar, Rodin este artist de excepție, care rezumă un trecut cultural foarte îndelungat, pe care el îl transformă într-o artă nouă. De altfel, în concepția lui Brâncuși, *Statuia lui Balzac* (1898) – amplasată la Paris la 25 de ani după moartea lui Rodin – întemeia „modernitatea în sculptură” (apud Châtelet et Groslier, p.800).

Rodin este un novator. El se sustrage influenței academismului și se impune împotriva acestuia printr-o operă de mare diversitate. Cei doi poli ai geniului său au fost pasiunea pentru analiză și ambiția monumentală. Prima redă – după cum el însuși spunea – „sentimentele interioare” prin „mobilitatea mușchilor” și subtilitatea tușei sculpturale. Acest artist „vrea ca subiectul, pe lângă realismul său, să conducă spre un simbol universal: *Gânditorul*, *Omul care merge...* El vădește o dorință către monumental – *Poarta infernului* – și, uneori, către abstract: *Statuia lui Balzac*” (Debicki et al, p.218-219).

Portretele sale sculptate, ce îi reprezintă pe *Victor Hugo* (1890), *Balzac* (1897), seria *Burghezilor din Calais* (1884-1895) „sugerează inspirația creatoare care se îndepărtează, în suferință, de materia în luptă cu sufletul lor” (Bernard, p.35).

Rodin a fost și un genial descoperitor de talente, primindu-i în atelierul său pe François Pompon (1874-1946), Aristide Maillol (1861-1944), Camille Claudel (1864-1943), Charles Despiau (1874-1946) și Constantin Brâncuși (1876-1957).

Oricum, a se sustrage influenței lui Rodin, a-l depăși, a fost obsesia unei întregi generații. A fost în primul rând drama lui Antoine Bourdelle (1861-1929) care în acest scop și-a sacrificat un mare talent. Chiar marea operă, *Monumentul lui Alvear* (1914-1919), „deși are suflu și prezență, rămâne marcată de defectele constante ale lui Bourdelle: exagerarea «gândirii» și sistematismul mijloacelor plastice, opuse, termen cu termen, celor ale lui Rodin” (Châtelet et Groslier, p.801).

Bourdelle caracterizează exemplar ideea individualității în artă: „Sculptura [...] nu este, în zilele noastre, numai sinteza aspirațiilor unei epoci, ci copilul unui om” (apud Courthion, p.19).

Aristide Maillol (1861-1944) este autorul unei opere masive, calme, susținută plastic. Abordând sculptura târziu, el realizează dintr-o dată

adevărate bijuterii, mici *Venus* rustice. Trece la sculptura monumentală fără vreun efort suplimentar, iar lucrarea sa *Mediterranean* (1905) produce o mare senzație, „pentru că reprezintă un antidot perfect la sculptura lui Rodin. Această operă statuară, care compune într-o schemă geometrică simplă volume și profiluri puțin numeroase, recurge la un modelu aproape neted și exclude orice expresivitate, face dintr-o dată să pară demodată estetica și patosul rodinian” (Châtelet et Groslier, p.802).

După Maillol „sculptura nu mai este reprezentare, ci concretizarea a ceea ce este în noi mai emotiv și secret” (Courthion, p.19). După cum atrage atenția M. Deac, în prefața unei cărți: „În acest moment apare Brâncuși, a cărui personalitate domină secolul nostru” (apud Courthion, p.19).

Spre deosebire de fovism, cubismul a permis evoluției sculpturii în domeniul sculpturii. Cu toate că Picasso a realizat cea dintâi operă considerată că aparține sculpturii cubiste, *Cap de femeie*, un grup de sculptori, din care făceau parte Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henri Laurens și Raymond Duchamp-Villon, experimentaseră cu câțiva ani înainte transpunerea în volum a formelor plane cubiste.

Raymond Duchamp-Villon expune în perioada 1905-1913, la Salonul de Toamnă, lucrări de un naturalism expresiv, puțin diferite de ale altor tineri artiști, ce căutau un drum care să-i conducă departe de influența copleșitoare a lui Rodin. După 1910 aderă la cubism, fiind unul dintre reprezentanții proeminenți ai micului grup de sculptori cubiști. Din 1914 este membru al grupării „Section D'Or”.

Acest sculptor șlefuieste suprafața anatomiilor sale umane sau animale pentru a elimina detaliile descriptive în favoarea unei abstractizări mecanizate a formelor. Astfel, lucrarea sa *Femeie așezată* (1914), inspirată de un manechin, are o eleganță deosebită a liniilor, ce izvorăște din suprimarea oricărui detaliu superfluu și din șlefuirea suprafeței.

El va impinge mai departe această reducere formală, prin realizarea *Calului-Major* în anul 1914, sinteză între animal și mașină. Se consideră că lucrarea semnalează evoluția sa decisă spre abstracționism.

Alexander Archipenko (1887-1964), originar din Kiev, a fost atras la Paris de cubismul analitic profesat de Braque și Picasso. Istoricii de artă îl consideră cel dintâi sculptor care a preluat sugestiile picturii cubiste și le-a introdus în lucrări tridimensionale. El analiza figura umană, transformând-o într-o formă geometrică și specula jocul concavităților, pentru a crea un contrast violent între planuri și goluri (un exemplu este lucrarea *Femeie mergând*, din anul 1912).

Stilizarea arhaizantă a sculpturilor lui Archipenko, cum ar fi *Femeia drapată* (1911), dă profunzime repertoriului formal cubist. El este un

pionier al policromiei din 1914. Creează și primele sculpto-picturi, gen care se va dezvolta pe toată durata secolului al XX-lea. În 1939 deschide la New York prima sa școală de sculptură. A influențat sculptura energetic, prin introducerea unor noi materiale (lemn pictat, sticlă, metal, plexiglas) și în ceea ce privește desprinderea de sculptura formelor solide și orientarea spre o artă a spațiului și a luminii (în 1946 experimentează „sculptura luminoasă”, folosind structuri din plexiglas luminate din interior).

Jacques Lipchitz (1891-1973), de origine lituaniană, a studiat la Paris, în marile muzee, arta arhaică și extraeuropeană (africană). În 1914 este printre primii sculptori care aplică principiile cubismului la piesele tridimensionale. În anii '20 stilul său se schimbă, fiind preocupat de formele deschise și de întrepătrunderea planurilor și golurilor. După 1930, subiectele sale vor fi cele din Biblie și din mitologia clasică. După 1940, tendința sa generală era aceea de a surprinde sensurile spirituale ale scenei sau personajului din natură.

Otto Guttfreund și Ossip Zadkine îmbogățesc cubismul, integrând sculpturilor lor elemente expresioniste, evocarea mișcării sau cea a muzicii.

Otto Guttfreund (1889-1927), sculptor ceh, este printre primii artiști care încearcă să aplice la sculptură principiile picturii cubiste. La Praga (după 1911) va încerca să creeze o sinteză a cubismului cu expresionismul. În ultimii ani ai vieții a adoptat însă un stil figurativ, bazat pe elementele artei folclorice.

Ossip Zadkine (1890-1967), sculptor francez de origine rusă, ajuns la Paris (în 1909) se împrietenește cu personalități proeminente ale avangardei pariziene: Apollinaire, Brâncuși, Picasso, Archipenko și Lipchitz. Viziunea lui a fost profund influențată de cubism. Și-a dezvoltat un stil propriu în care dădea un rol important golurilor și inflexiunilor concave, personajele sale părăd adesea perforate de răni adânci.

Lucrările cubiste ale lui Zadkine din anii 1914-1918 au ca numitor comun verticalitatea. În anul 1936 el creează *Odalisca*, o lucrare orizontală cu formă alungită. O construiește din mari fațete geometrice conform principiului simultaneității, combinând caracterul masiv și aspru al materialului cu spiritualitatea temei muzicale (de altfel dominantă în creația sa).

Grupului vorticist i se alătură, în iunie 1914, sculptorii Jacob Epstein (1880-1959) și Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915).

Jacob Epstein (sculptor american) și-a descoperit „o mare dragoste pentru aspectul pur fizic al sculpturii” (apud Grigorescu, e, p.213). Ajuns la Paris (1902) a fost atras de sculptura antică și de cea primitivă, care îi vor influența opera de-a lungul întregii vieți. A frecventat atelierelor lui Brâncuși

și Picasso, ale căror simplificări ale formei aveau să-l influențeze într-o măsură decisivă.

În Anglia s-a alăturat vorticiștilor, creând cea mai radicală interpretare a sa, *The Rock Drill* (1913-1915), o figură robotoidă, inițial montată pe un burghiu imens, simbolizând „teribilul monstru al lui Frankenstein pe care l-am creat noi înșine” (Epstein, apud Grigorescu, e, p.213). El a practicat metoda ciopririi directe și a preluat adesea exemple din afara tradiției greco-romane, din arta asiriană și africană, reflectând astfel influența lui Brâncuși asupra sa. Mai târziu (după 1930) a renunțat la cioplirea directă și n-a mai lucrat decât în bronz.

La moartea lui, Henry Moore îl omagia pentru „rolul central jucat de el în evoluția sculpturii moderne din Anglia” (apud Grigorescu, e, p.214).

Sculptorul francez Gaudier-Brzeska se stabilește în anul 1911 la Londra (unde devine membru al mișcării vorticiste, caracterizate de un repertoriu formal cubist). Admirator al lui Rodin, Brâncuși și Archipenko, dar mai ales al artelor primitive oceanice, el își creează stilul personal în studiile de forme organice umane și animale. Hieratismul totemic al lucrării sale *Femeie așezată* (1914), tensiunea volumelor, tratarea suprafeței în planuri geometrice aplatizate prevestesc căutările lui Henry Moore din 1922, de simplificare a formelor.

Sculptura sa a evoluat extrem de rapid, de la un modelaj de factură Rodin, la un stil foarte personal al ciopririi directe, în care simplificarea radicală a formelor mărturisește influența lui Brâncuși.

Henri Gaudier-Brzeska (ce declarase că „Războiul este marele remediu. El ucide în individ aroganța, mulțumirea de sine, orgoliul”) este omorât în luptă, în iunie 1915. Ezra Pound publică o carte (în 1916), nu lipsită de erori, despre acest sculptor.

Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), sculptor german, debutează sub semnul unui academism conservator, dar, după ce trăiește la Paris câțiva ani (1910-1919), abordează un stil mai modern, în sensul simplificărilor formale din arta lui Archipenko, Brâncuși și Modigliani. Suferințele războiului au imprimat operei sale o adâncă tristețe. Este considerat cel mai reprezentativ sculptor al expresionismului german (împreună cu Barlach).

Ernst Barlach (1870-1938), sculptor german, și-a început drumul spre crearea unui stil propriu începând cu anul 1906, după o călătorie în sudul Rusiei, când își afla afinitatea spirituală cu tradițiile pe care le va explora expresionismul. În același timp, își va însuși tehnica vechilor cioplitori în lemn. De aceea sculpturile sale în bronz se caracterizau prin planuri largi și muchii ascuțite ca în sculpturile în lemn.

Opera sa exprimă alienarea individului, atât de tipică expresionismului german. Era convins că „prin crearea unor forme vizibile,

aduse din «întunericul necunoscut» al ființei, omul se poate redescoperi pe sine și pe Dumnezeu pe care îl pierduse» (Grigorescu, e, p.46).

Umberto Boccioni (1882-1916), inspiratorul mișcării futuriste italiene (al cărei stil bazat pe principiul interpenetrării planurilor și al simultaneității, este analog cubismului) se inspiră din Nietzsche și Bergson pentru analiza momentelor mișcării și percepției și a unității lor. Urmând ideile lui Bergson, credea că „obiectele fizice au un fel de personalitate și de viață emotivă proprie, revelate de «liniile de forță» de-a lungul cărora obiectul reacționează față de mediul înconjurător» (Grigorescu, e, p.83). Această idee este elocvent materializată în cea mai celebră piesă a sa de sculptură: *Forme unice de continuitate în spațiu* (1913), care apare în perioada celor mai reprezentative lucrări ale futurismului italian, 1912-1913. Boccioni recomandă în sculptură folosirea sticlei, a becurilor electrice și introducerea unor motoare electrice pentru declanșarea mișcării.

Această idee de sculptură spațială, în care mișcarea este redată prin întinderea volumelor, va fi reluată de Archipenko, Naum Gabo și futuriștii ruși (de exemplu va inspira direct *Turnul* lui Tatlin), iar mai târziu de Moore.

Boccioni a fost singurul reprezentant al sculpturii în mișcarea futuristă, redactând în 1912 manifestul futurist al sculpturii. Proclamând o ruptură cu arta trecutului, el și-a îndreptat întreaga energie spre rezolvarea celor două probleme pe care și le-au pus futuriștii: crearea unor opere expresive în planul emoției și reprezentarea timpului și a mișcării.

Ideile sale le-a exprimat în cartea sa *Pittura scultura futuriste: Dinamismo plastico*. El propune aici ca futurismul să sintetizeze într-o pictură toate „momentele posibile” și să aspire în a exprima „stări ale sufletului” (Grigorescu, e, p.83).

Reprezentantul avangardei ruse în sculptură este Vladimir Tatlin (1885-1953), fondatorul constructivismului. Acesta prezentase în cadrul expoziției futuriste „Tramvai V” (1915) primele sale *Contrareliefuri*, inspirate din tablourile relief ale lui Picasso și contemporane *Contravolumelor* lui Archipenko (pe atunci aflat la Paris).

Spre deosebire de Malevici, Tatlin încearcă mai degrabă să aprofundeze reprezentarea spațiului real, decât să inventeze un nou limbaj pictural, după ce în prealabil eliminase brusc figurativul. Cuvântul său de ordine, „Materiale reale într-un spațiu real”, îl face să studieze, în maniera proprie arhitecților, calitatea diferitelor materiale brute pe care dorește să le utilizeze, ceea ce îi permite să juxtapună cartonul, arama, fierul, sticla.

Spațiul devine element constitutiv al primelor sale sculpturi abstracte. În dorința de a le integra realității, el eliberează din cadru reliefurile, care devin astfel *Contrareliefuri*; le suspendă în unghiuri, le face

să parcurgă raze de lumină care accentuează dinamismul intersecției de planuri.

În 1919 Tatlin concepe un proiect de monument pentru cea de a III-a Internațională, o triplă spirală dezaxată, înclinată, exprimând dinamica situației revoluționare a vremii. Bazând-o pe o structură inspirată din sculpturile futuriste ale lui Boccioni, Tatlin încearcă o fuziune a funcțiilor sculpturii și arhitecturii. Rămas în stadiu de proiect, *Turnul* său trebuia să conțină săli de lucru realizate din sticlă, supuse unei rotații lente, și având forma (de jos în sus) de cub, piramidă, cilindru și emisferă. El ar reprezenta un semn prevestitor pentru destinul care va fi rezervat proiectelor artiștilor futuriști: „degenerescența lor în utopie” (Bernard, p.60).

La aceeași expoziție futuristă din Petrograd a expus și Jean Pougny lucrări cubiste. Pougny (1894-1956, pe adevăratul său nume Ivan Puni) a descoperit fovismul și cubismul după un sejur la Paris, în 1910. Sub această influență el își va crea *Compozițiile*, în număr de aproximativ treizeci, alcătuite din elemente geometrice fundamentale (dreptunghiuri, triunghiuri și cercuri), decupate din materialele cele mai obișnuite, brute sau pictate. Din această simplificare, din această despuiere riguroasă se naște un efect plastic ce le diferențiază de operele dada, cu care sunt adesea comparate. Un exemplu de o astfel de lucrare este *Sculptura-montaj* din 1915.

Spre deosebire de operele lui Tatlin și Rodcenko, aceste compoziții rămân fixate pe fundaluri pictate. Prieten al poezilor Hlebnikov și Maiakovski, Pougny aderă la constructivism și letrism, inspirându-se totodată din colajele cubiste în lucrări cum ar fi *Frizerul* (1915), căruia îi dă o încărcătură absurdă prin introducerea de litere. În 1920 Pougny părăsește Rusia pentru Berlin, ca apoi să se stabilească la Paris (1923).

Alberto Giacometti (1901-1966), sculptor italo-elvețian, după ce a studiat în prealabil sculptura în atelierul lui Archipenko, evoluează către stiluri dintre cele mai diverse (policromia, cubismul, abstracționismul). El se va elibera de influența sculpturilor cubiste ale lui Laurens și Lipchitz și va renunța la principiul fidelității față de aparențele realului, promovat pe linia suprarealismului, mișcare la care se alătură în perioada 1930-1935.

Sculpturile-obiect cu „funcționare simbolică” pe care le creează suprimă iluzia volumului și își găsesc sorgintea în obsesiile sale speculative despre crima sexuală, dar mai ales în admirația sa față de artele oceanice.

În lucrarea *Obiectul invizibil* (1934-1935), figura evocatoare a unui totem, el se situează pe linia suprarealistă a straniului, a tainicului și sugerează deja tendința de alungire a liniilor, care se va preciza în opera sa după 1947.

Alexander Calder (1898-1976), sculptor american cu studii de inginerie, după ce l-a vizitat pe Mondrian la Paris decide să se consacre

sculpturii abstracte, ale cărei elemente componente sunt făcute să oscileze printr-o proiectare în spațiu cu ajutorul unor tije. În 1932, Duchamp dă acestor lucrări cinetice denumirea de „mobile”, înainte de apariția în 1937 a „stabilelor”. Pentru primele sale „mobile” (discuri pictate în culori pure) Calder își găsește inspirația în constelații, în cosmos, iar apoi în elemente naturale, cum ar fi frunzele sau, ca în cazul unei lucrări din 1939, oasele de pește.

Ca și Mondrian, Calder visa să creeze „o artă care să reflecte legile matematice ale universului, dar această artă nu putea fi rigidă și statică. Universul e permanent în mișcare, dar coeziunea lui e asigurată de forțe misterioase care se echilibrează; această idee de echilibru i-a inspirat lui Calder mobilurile sale” (Gombrich, p.583).

Henri Laurens renunță la planurile geometrice și la asamblajele inspirate din regulile cubismului analitic al anilor 1910 și realizează lucrarea *Marea muziciană* (în 1937). Este o sculptură cu volume masive, lirice, care se înscrie în tendința generală de revenire la formele curbe ale anilor '30.

Amedeo Modigliani (1884-1920), figură legendară a artei moderne, a fost pictor, sculptor și grafician. La Florența și Veneția a studiat arta maeștrilor Renașterii (reprezentând astfel fundamentul operei sale, create mai târziu în Franța), dar a primit apoi mai multe influențe: Gauguin, fovii și Cézanne.

În anul 1908 îl întâlnește pe Brâncuși și, sub influența lui, se dedică sculpturii directe până în anul 1915, când războiul (care a făcut imposibilă procurarea pietrei) și sănătatea lui fragilă l-au împiedicat să mai continue. Cu foarte rare excepții, sculpturile sale reprezintă capete sau personaje sugerând cariatide.

Definitiv pentru opera lui este alungirea și simplificarea formelor și de asemenea un extraordinar simț al ritmului. Se observă însă o „mare diferență între capetele sculptate, care comunică forța primitivă a măștilor africane care l-au inspirat, și senzualitatea strălucitoare a nudurilor, în care aluzia erotică este evidentă” (Grigorescu, e, p.442).

Antoine Pevsner (1886-1962), prieten cu Archipenko și cu Modigliani, a experimentat diverse stiluri avangardiste. În 1917 se orientează spre abstracționism, iar în 1920 semnează împreună cu Naum Gabo *Manifestul realist*, în care lansa ideile constructivismului.

După ce se stabilește în Franța (1923) se îndreaptă spre sculptură, operele sale fiind realizate în material plastic sau în metal sudat. În prima sa fază ca sculptor, a păstrat unele vestigii ale figurativului, dar treptat adoptă un limbaj pur abstracționist. Opera sa de mai târziu este caracterizată de forme spirituale.

Pevsner a fost unul din membrii fondatori ai grupării Abstraction-Creation (1931), ideile lui constructiviste fiind preluate de artiștii din grupare. Cu toate că stilul său era asemănător cu cel al fratelui său Gabo, sunt și unele deosebiri semnificative, mai ales datorită faptului că perspectiva lui era determinată de un profund spirit religios. El era convins că „forța unei lucrări constructiviste trebuie să fie la fel cu aceea a picturii care tălmăcește muzica divină – trebuie să aibă o viață activă, o mare putere și să dăruiască mântuire veșnică” (apud Grigorescu, e, p.516).

Naum Gabo (1890-1977) a început să realizeze construcții geometrice la Oslo, în anul 1915 (după ce cu doi ani înainte descoperise arta de avangardă la Paris). Susține o sculptură pur abstractă. A fost printre primii care au experimentat arta cinetică (1919) și materialele translucide pentru realizarea sculpturilor abstracte „încorporând spațiul ca pe un element pozitiv, și nu deplasându-l sau închizându-l cu ajutorul formelor sculpturale” (Grigorescu, e, p.253).

A propovăduit întreaga viață teoriile constructiviste, nu numai ca pe un temei al creației artistice, ci și al unui mod de viață. În acest sens spunea: „Constructivismul a fost și este «real», în sensul că el constă din imagini tridimensionale, palpabile, plasate în spațiu [...] Dar realitatea constructivă are și o dimensiune filosofică, pentru că aceste imagini sunt realizate cu materiale și metode care aparțin vremii noastre” (apud Grigorescu, e, p.253). Realitatea constructivă cuprinde „întregul complex al relațiilor umane cu viața: el e un mod de a gândi, de a percepe și de a trăi” (apud Grigorescu, e, p.253). Pentru el creația este un alt mod de viață.

Jean Arp (1887-1966) a participat la unele dintre cele mai semnificative mișcări de avangardă din prima jumătate a secolului XX. Înainte de primul război mondial a venit în contact cu gruparea „Der Blaue Reiter” și a participat la expoziția ei din 1912. Era în cercul artiștilor Delaunay, Ernst, Modigliani, Apollinaire și Picasso.

Împreună cu soția sa Sophie Täuber experimentează noi tehnici ale colajului. A fost unul dintre fondatorii mișcării dada. Între 1916-1919 realizează primele sale reliefuri policrome abstracte în lemn (de exemplu *Relief Dada*, în 1916). În anii '20 a participat la acțiunile mișcării suprarealiste. A luat parte la întemeierea grupării „Abstraction-Création” (1931).

În anii '30 el s-a întors la sculptură „și a creat lucrările privite astăzi ca definitorii pentru arta sa: – volume abstracte cu forme senzuale, conținând o inconfundabilă sugestie a organicului, fără să reproducă însă, zoo- sau fitomorfii [...] O calitate esențială a artei lui Arp e integrarea contrariilor, ceea ce face să pară că ea aparține simultan dadaismului, suprarealismului, constructivismului și expresionismului” (Grigorescu, e,

p.27). După R. Kostelanetz, „o calitate comună operelor de artă și poeziei sale e simplitatea formei și a culorii” (apud Grigorescu, e, p.27).

Etienne Hajdu (1907-1996), sculptor francez originar din România (Turda), realizează în jurul anului 1934, „primele lucrări de inspirație abstracționistă, sub influența lui Léger și a lui Brâncuși” (Grigorescu, e, p.283). După 1939 se întoarce însă la stilul figurativ.

Henry Moore (1898-1986) a fost sculptor și grafician britanic. Cea mai mare parte a operei sale de tinerețe a fost realizată prin cioplire directă. Influența lui Brâncuși a fost decisivă (așa cum va mărturisi), atât în respingerea tradiției academice a modelajului, cât și în preluarea principiului „fidelității față de material”, potrivit căruia natura pietrei sau a lemnului determinau forma și textura operei.

Henry Moore a respins concepția clasicistă a frumuseții și a aderat la un ideal al forței vitale, al vigoriei formei, pe care le află în sculptura arhaică (aztecă, sumeriană, celtică). El declara că „opera de artă trebuie să aibă o energie proprie. Nu înțeleg prin asta reflectarea vitalității, a mișcării, a acțiunii fizice, a neastâmpărului din natură, a personajelor care dansează s.a.m.d.; vreau să spun că opera poate conține o energie, o intensă viață proprie, independentă de obiectul pe care îl reprezintă. Când o operă de artă are această vitalitate copleșitoare, nu o putem lega de cuvântul *frumusețe*. Frumosul, în accepția clasicismului grecesc sau a Renașterii, nu constituie ținta sculpturii mele” (apud Grigorescu, e, p.448).

E. H. Gombrich crede că H. Moore „dorea să resimțim în fața creațiilor sale chiar acest sentiment al unicității unui obiect născut din magia mâinilor omului” (Gombrich, p.585).

În anii '30, arta lui a fost influențată de avangarda europeană, concomitent cu influența sculpturii arhaice. În afară de Brâncuși, el a mai fost influențat de suprarealiști și de Arp. Cu toate că a realizat câteva lucrări abstracte, sculptura lui s-a întemeiat întotdeauna pe formele din natură (cum ar fi corpul uman, cochilii, oase, pietre etc.). Lucrările sale din această perioadă sunt mamele cu copii și femeile culcate (care amintesc de sculptura maya).

El nu a aderat la vreo grupare artistică anume, dar a influențat „întregi generații de avangardiști, care au descoperit în opera lui sensurile reevaluării unor raporturi cu alte arte arhaice decât cele pe care le descoperise arta modernă de la începutul secolului, din vremea cubismului și expresionismului” (Grigorescu, e, p.449).

Isamu Noguchi (1904-1988), sculptor american, a lucrat ca asistent în atelierul lui Brâncuși, în perioada când a stat la Paris (1922-1929). Sub influența lui Brâncuși el „s-a orientat spre sculptura abstractă” (Grigorescu, e, p.483). A fost „un artist al ciopririi directe, opera lui reflectând lecția lui

Brâncuși în privința finisării minuțioase a materialului și a introducerii formelor organice expresive” (Grigorescu, e, p.483). Începând cu anii '60 și-a îndeplinit visul de a îmbina modernismul Occidentului cu tradițiile artei contemplative a Orientului, prin punerea în operă a unor „gândiri sculpturale” (proiectate încă din anii '30). Artă lui a fost privită ca „o fericită logodnă a Estului cu Vestul” (Grigorescu, e, p.483).

1.4. BRÂNCUȘI ȘI MIȘCĂRILE ARTISTICE DE AVANGARDĂ DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

Sculptorul Alberto Giacometti, avangardist el însuși, se întreba, cu privire la arta din prima jumătate a secolului XX: „O sculptură de Brâncuși, sau cutare altă sculptură abstractă, ruginită, turtită, spartă, o pictură de Mondrian, pătată, înegrită, ruptă, ce devin toate acestea? [...] Fac parte din aceeași lume ca sculptură chaldeeană, din lumea lui Rodin, a lui Rembrandt, sau aparțin unei lumi deosebite, situată foarte aproape de lumea mașinilor, a obiectelor, și prin ce mai sunt ele sculpturi, picturi, și prin ce, poate că nu mai sunt?” (apud Courthion, p.326).

Brâncuși este considerat astăzi de mulți istorici și critici de artă un **artist independent**. El se bucură „de sprijinul lui Rodin încă de la începutul carierei sale în Franța [...] Remarcat și încurajat de Rodin încă din 1907, își păstrează totuși independența...”³⁵ (Bernard, p.35). Se consideră de asemenea că Brâncuși „vine la Paris pentru a-l cunoaște pe Rodin, dar se desprinde rapid de el” (Châtelet et Groslier, p.802). După care, „O mutație radicală determină apariția *Sărutului* (1908)” (Châtelet et Groslier, p.802).

După Carola Giedion-Welcker, „Pentru Brâncuși, perioada dintre anii 1907 și 1915 marchează o orientare fundamentală nouă”³⁶. El renunță total la modelul individual pentru o nouă «Natură», regăsită în legitatea sa adâncă și secretă; realizează astfel un volum simplu, eliminând caracterul fortuit al oricărei realități particulare. Concomitent, el se depărtează progresiv și de patosul expresiei, făcând să triumfe, într-un fel nou, sublim, disciplina spiritului asupra efervescenței materiei. Forma, nemaipurtând «geniala» pecete a mâinii artistului, devine impersonală, iar volumul, în deplin acord cu posibilitățile expresive ale materialului, pare să se înalțe, într-o mare liniște, din propriul său tărâm. Această voință de obiectivitate se conjugă cu o întoarcere la simplitatea elementară, unde stereometria și

³⁵ „Nimic nu poate crește la umbra marilor copaci” a fost argumentul folosit de Brâncuși pentru a se desprinde de Rodin (apud Giedion-Welcker, p.26).

³⁶ Primele lucrări din această perioadă sunt în general sculpturi sacrale: *Rugăciunea*, *Cumințenia pământului* și *Sărutul*.

organicul fuzionează. Aici, ca și la Piet Mondrian, suferinței și pasiunii – tot ce ține de dramatic – li se refuză rostirea. Clarității volumului îi corespund puritatea profilului, subtilitatea proporțiilor și, totodată, spiritualitatea substanței interioare. Puternicul impuls psihic al primilor ani este înlocuit acum cu o transparență sufletească ce pare de esență orientală” (Giedion-Welcker, p.27-28).

Aceeași exegetă consideră că „Brâncuși n-a subscris la nici un «ism», nu s-a raliat niciunui program dintre cele proclamate în anii formării sale de diferitele grupuri de novatori care aveau să realizeze la Paris opere hotărâtoare. Nu s-a atașat niciunuia și avea să rămână solitar și mai târziu, cu toate că din toate direcțiile îl asaltau mereu noi solicitări [...] Limbajul formal brâncușian era – sau le părea – strâns înrudit cu viziunea lor; dar în timp ce arta acestora favoriza adesea irumperea forțelor demoniace ale vieții (suprarealism), marmurile și bronzurile brâncușiene, neagresive și tandre, izvorau din credința puternică a unui suflet viguros de țăran și din clarviziunea unui înțelept” (Giedion-Welcker, p.35).

În cartea sa *L'Art indépendant*, Pierre Courthion apreciază și el că: „La Brâncuși, se simte acceptarea izolării artistului în starea lui prezentă. Se mai simte și o mare dorință de extindere către o artă mai generoasă, dacă nu înțeleasă (ceea ce, dacă nu există un hermetism voluntar, nu depinde de sculptor) cel puțin expusă (Courthion, p.327-328).

Siegfried Salzmann, făcând o paralelă între Brâncuși și Lehmbruck, conchide că ambii artiști s-au retras în mod deliberat din animația vieții artistice oficiale, din reuniunile de artiști etc. Ei au prețuit viața și munca solitară, aflată sub semnul independenței. De asemenea, în operele ambilor artiști „se dezvoltă un limbaj universal al formelor” (apud Glass, p.20). Așadar, el apreciază că Brâncuși a fost un artist independent, care a creat o artă universală.

Giulio Carlo Argan crede și el că Brâncuși poate fi considerat punctul de plecare „al întregii sculpturi moderne”, cu toate că „a lucrat în cea mai austeră izolare” (Argan, p.168). După el, referirea la sursele de inspirație ale lui Brâncuși (pentru a plăsmui *Măiastra*) în literatura și arta populară românească „este importantă ca motiv și argument al opoziției lui Brâncuși față de intelectualismul descompunerii analitice a cubismului incipient, căreia îi opune o unitate formală absolută, care nu numai că identifică forma cu semnificatul ci și obiectul cu spațiul. Pentru el opera de artă nu este un discurs, ci un cuvânt care spune și poate totul, este magică” (Argan, p.166-167). De altfel, Jean Cassou definește astfel una din trăsăturile cele mai reprezentative ale artei lui Brâncuși: „Miracolul acestei întâmplări, acestui eveniment, acestei realități care se cheamă Brâncuși e unitatea” (apud Grigorescu, c, p.81).

Sir Herbert Read consideră arta lui Brâncuși „o creație primordială, independentă de epoca și civilizația noastră”, ea ocupând „centrul neclintit al artei moderne” (apud Uscătescu, p.20).

În România, încă din 1916, Tudor Arghezi scria: „Unda uriașă a artei lumii a găsit o expresie nouă, expresia Brâncuși” (apud Grigorescu, c, p.108). Mult mai târziu, Dan Grigorescu observa că „La sfârșitul secolului XX, la peste 40 de ani de la moartea lui Brâncuși, critica se dovedea încă derutată de semnificațiile unei opere – asupra căreia, totuși, cade de acord că a deschis un orizont larg întregii culturi vizuale a epocii. Dificultățile încep o dată cu încercările de a-l așeza într-un loc anume al curentelor artistice din prima jumătate a secolului” (Grigorescu, e, p.95). Sunt mulți reprezentanți de seamă ai unor mișcări foarte diferite între ele, „de la cubism la abstracționism și de la constructivism la minimalism care l-au de revendicat pe marele sculptor” (Grigorescu, d, p.8).

Același critic afirmă că „Arta lui a aspirat mereu la o sinteză ce nu îngăduie adeziunea la un curent anume. Universul creației sale e, evident, mai larg decât cel al oricărei mișcări artistice contemporane cu el. Studiile referitoare la viziunea lui pot diferi mult în privința detaliilor; dar împărtășesc, toate, o concluzie lipsită de orice fel de ambiguitate: arta brâncușiană constituie una din sursele esențiale pe care se clădește civilizația vizuală a secolului al XX-lea” (Grigorescu, d, p.8). El atrage atenția asupra faptului că „Înțelesurile artei lui Brâncuși implică o problemă fundamentală a culturii moderne: felul cum s-a împlinit aspirația la totalitate într-o lume în care multe direcții artistice insistau asupra efemerului și fragilului, a accidentalului și iluzoriului” (Grigorescu, d, p.10).

George Uscătescu consideră că opera lui Brâncuși are „valoare insulară”: „Această insularitate prefigurează esența sa arhaică primordială, și forța sa de anticipare a viitorului. Integritatea sa reală în avangarda secolului constă tocmai în caracterul aparent paradoxal al acestei insularități complexe [...] *Insularitatea* lui Brâncuși presupune, în același timp, și dualitatea clasicitate-modernitate, profund ancorată în arta sa” (Uscătescu, p.59). El crede că „Prin Brâncuși, artist de avangardă, dispare, de fapt, contradicția realitate-abstracțiune care este însăși definirea avangardei noastre. Și toate acestea, pentru că nimeni n-a făcut un efort mai mare pentru a atinge ceea ce este esențial, original, joc profund între *Urform* și *Urphänomen*” (Uscătescu, p.46). Plastica lui Brâncuși „este o integrare, o redescoperire a spațiului” (Uscătescu, p.33), ceea ce justifică faptul că ea a fost denumită „melodia integratoare a cosmosului armonic, captare esențială a Ovalului și a formelor perfecte” (Uscătescu, p.46).

După Doïna Lemny³⁷, „Încă din timpul vieții sale, personalitatea lui Brâncuși a trezit multă curiozitate și interes. În lumea artei, el apărea ca un personaj deosebit. În ceea ce privește opera, aceasta impresiona prin puritatea formelor sale, prin modernitatea sa, și, în același timp, printr-un arhaism greu de situat. Impresia de «dêja vu», dar diferită, atenua șocul pe care îl puteau provoca sculpturile sale, cu formele lor purificate la extrem, aproape geometrice, al căror scop nu era acela de a transmite un discurs, ci de a concentra o idee. Acest scop, Bâncuși și l-a impus începând cu anul 1907, când s-a hotărât să sfideze sculptura academică și impresionistă care îl situa pe linia directă a lui Medardo Rosso. Pornind pe această cale, la vârsta maturității, el se îndepărta de lucrul repetitiv, pe care îl practicasese în timpul formației sale în România, și dădea curs liber părții rebele a personalității sale, nevoii de independență și de libertate” (Lemny, b, p.7-8).

Cercetătoarea considera că la Brâncuși nu a existat o „ruptură de contemporanii săi” sau „o dorință de a se izola”. De pildă rezerva sa față de Picasso s-a datorat „voinței de a se găsi pe el însuși și de a-și afirma propria profesiune de credință, precum și refuzului de a accepta lipsa de măsură și revărsările fără limite ale imaginației” (Lemny, b, p.8). Brâncuși era „dimpotrivă, «un om de lume», așa cum o afirma adesea, dar, experiențele din tinerețea sa, de care îi place să își amintească, l-au făcut să înțeleagă că această etapă tumultuoasă nu este decât o primă conștientizare a umanului și că ceea ce urmează trebuie să se situeze dincolo de timp. Astfel, ajunge la o permanență și la o atemporalitate uimitoare” (Lemny, b, p.10).

„Lui Brâncuși îi e sete de spațiu, continuă D. Lemny, dar de un spațiu infinit, care depășește dimensiunile obișnuite. Își proiectează *Pasărea în cer*, pe care îl vede unit cu pământul prin *Coloana Infinitului*. Dar sculptorul nu este un iluzionist, iar opera sa nu este o fantezie. Dimpotrivă, e convins că această muncă îndelungată de proiectare a figurii într-un spațiu nelimitat «nu urmărește deloc simplificarea infinită sau căutarea Abstractului, ci apropierea de lucrul veritabil». Această căutare a «lucrului adevărat»³⁸ îl înscrie în universalitate și în atemporalitate” (Lemny, b, p.12).

Robert Goldwater consideră că în timpul perioadei proto-cubiste „sculptura africană a exercitat o influență mai profundă și mai durabilă asupra sculpturii moderne prin intermediul unui artist, care, fără «să

³⁷ Specialista în exegeză brâncușiană de la Centrul „Georges Pompidou” din Paris (de care ține și „Atelierul Brâncuși”), care, în ultima sa carte, numită *Constantin Brâncuși*, se bazează pe informații noi, obținute din arhivele Fondului Brâncuși, păstrate la Biblioteca Kandinsky, Muzeul național de artă modernă, la Centrul Georges Pompidou.

³⁸ Pe care îl numește adesea „esența lucrurilor” (Lemny, b, p.12)

aparțină» mișcării cubiste, și-a dezvoltat stilul specific menținând un contact permanent cu revoluția cubistă pe care a apreciat-o: acesta a fost Brâncuși [...] sculptura africană a jucat fără îndoială un anumit rol în formarea sa. Acest rol nu constă în adaptarea formelor specifice sculpturii negre și, spre deosebire de opera lui Modigliani, lucrările sale nu sunt niciodată asociate cu vreun anumit stil tribal. Sculptura sa în lemn etalează un simț al tridimensionalului vertical, combinat cu o libertate de abordare a contururilor, care se înrudesce cu modul de lucru african. Formele lui Brâncuși sunt chiar mai simplificate și generalizate, mai geometrice și mai abstractizate. Dar ritmurile dantelate ale sculpturii *Adam* și *Eva* (1917 și 1921) sau ale *Himerei* (1918) nu ar fi posibile fără stimulul african. Ovoidul mare unic al lucrării *Șeful* (1925) și ovoidele repetate ale lui *Socrate* (1923), ambele întrerupte de tăietura adâncă, îndrăznească, marcată în volumul închis al capului sunt de asemeni asociate cu tratarea africană sacadată a plinului și a spațiului gol. Se înțelege că Brâncuși nu era mulțumit de o sculptură care seamănă cu sculptura neagră; el a preschimbat influența neagră în ceva cu desăvârșire modern (Goldwater, p. 309-310).

Analizând mai departe asemănările și deosebirile sculpturii lui Constantin Brâncuși cu **arta primitivă**, Robert Goldwater crede că, pe când artistul primitiv, oricât ar simplifica, el totdeauna reprezintă ceva, Brâncuși doar sugerează: „El se deosebește radical de artistul primitiv în două direcții: pe de o parte el se lasă captat de structură și de raportul unor forme geometrice, exclusiv de dragul formelor (ca dovadă interacțiunea de tip cubist dintre liniile curbe și muchii); pe de altă parte el împinge alte forme dincolo de limită, de la descrierea specifică până la un simbolism mai generalizat (aparține generației simbolistilor). Dar aceste două direcții nu se separă niciodată; ele sunt menținute în echilibru întrucât părțile unei singure lucrări par a oscila între abstracția pură și programul iconografic, cuprinzându-le în același timp pe amândouă, într-o variată expresivitate. Prin calitatea enigmatică astfel dobândită, Brâncuși realizează, în modul său propriu, acel simț al prezenței (al intensității și al semnificativului) care-l atrage spre primitiv pe mulți sculptori moderni și pentru care, fără a fi cătuși de puțin derivați, ei caută propriile lor echivalențe. Există un alt element în sculptura lui Brâncuși care, în timp ce se deosebește considerabil de primitiv, este totuși primitivist ca tip de sensibilitate: este vorba de respectul său pentru materialul în sine, dorința lui de a păstra o conștiință a stării inițiale a acestuia în cuprinsul conștiinței operei de artă în care s-a transformat” (Goldwater, p.310-311).

Dar, continuă Goldwater, Brâncuși merge mai departe decât alți sculptori moderni care manifestau și ei același „respect”³⁹ față de material”. Astfel, în sculpturile sale de lemn „el subliniază în mod intenționat condiția nealterată atât a formei cât și a materialului său (o condiție deseori mai mult aparentă decât reală) și o pune în contrast cu rafinamentul și sensibilitatea compoziției ei. De aceea el dă impresia că assemblează bucăți de lemn găsite întâmplător, pe care vârsta și șansa le-au redus la o stare fundamentală, material care pare a-și avea propria lui viață, refractar la voința estetică a artistului și niciodată complet supus acestuia. Prin intermediul acestei tensiuni, Brâncuși accentuează ceea ce, pentru sculptorii dinaintea lui fusese o condiție inevitabilă a existenței fizice a lucrării lor, și procedând astfel, conferă o reală valoare elementului primordial. Opera lui anticipează romantismul materialelor care apare din nou în aceea «sculptură găsită» a suprarealiștilor și în «sculptura deșeurilor» din deceniul al șaselea [...] Cele câteva sculpturi în lemn ale lui Brâncuși extrag esența acestui primitivism al materialelor. Acest ideal este foarte diferit de acea simplitate pe care Brâncuși o realizează în lucrările sale din piatră și bronz. Aici simplitatea, în loc să fie păstrată în toată asprimea ei inițială este dobândită printr-o cizelare permanentă...” (Goldwater, p.312-313). Astfel, conchide Robert Goldwater, „**Conștiința primitivului** a pătruns în curentul general al sculpturii moderne prin intermediul lui Brâncuși” (Goldwater, p.325).

Mario de Micheli constată de asemenea că „În diferite chipuri și în măsură diferită, exotismul, negrismul, arhaismul îi fascinară în primii ani ai secolului pe artiștii din toate colțurile Europei: de la Picasso la Léger, de la Lipchitz la Laurens, de la Barlach la Martini, de la Modigliani la Brâncuși... Pentru Brâncuși, în particular, descoperirea «primitivului» a coincis cu descoperirea propriei personalități, îngăduindu-i să deschidă o cale nouă în sculptura contemporană. Când vorbim despre Brâncuși nu trebuie în nici un caz să uităm acest lucru. Dar nu trebuie să uităm nici faptul că o asemenea descoperire are loc la Paris, în chiar climatul primei avangărzi. Într-adevăr, nu încapă îndoială că evoluția brâncușiană de la o sculptură orientată frecvent pe urmele lui Rodin către formele unui sintetism plastic de concentrare simbolică a fost cu puțință numai în sânul unei asemenea stări de lucruri, pregătită lăuntric să primească favorabil propunerile unei asemenea «revoluții». Dar ceea ce trebuie să subliniem este un alt dat, și anume că «**primitivul**» pentru Brâncuși se identifică cu substanța cea mai viabilă a **mitologiei țărănești din România**, cu acel complex de tradiții, de legende, de obiceiuri al căror păstrător atât de tenace este folclorul român” (Micheli, p.63-64). Vorbind despre nostalgia artistului pentru meleagurile

³⁹ Sau „fidelitate”.

natale, Micheli crede că „Îndepărtata Oltenie era deci pentru Brâncuși o regiune de puritate și inocență, cum puteau fi pentru Gauguin insulele Marchize” (Micheli, p.67).

Este interesant de amintit aici opinia lui J. Bell despre Brâncuși, după care „Dacă pentru expresioniștii din Dresda cioplirea reprezenta modalitatea lor de conectare a trecutului medieval cu mărele sudului, pentru artistul român aceasta sugera un fel de înrudire între pădurile natale și cele din vestul Africii. Germanii au luat-o ca pe un indiciu pentru asprimea formelor; Brâncuși, acordat la șlefuirea și idealismul sculpturii africane, și-a intensificat repertoriul de imagini mic, dar puternic, printr-o esențializare progresivă” (Bell, p.385). Tot el îi atribuie lui Brâncuși un „idealism mistic” (Bell, p.386).

Sydney Geist, vorbind despre lucrările de lemn ale lui Brâncuși, crede că acesta „a fost mai întâi influențat de arta primitivă și, mai ales de arta africană” (apud Lemny, b, p.79). De altfel, criticul afirmă că și forma *Coloanelor fără Sfârșit* a fost inspirată de modelul existent pe o draperie marocană sau africană din casa doctorului Paul Alexandre, văzut de Brâncuși în cursul vizitelor sale (linia de contur a motivului respectiv o numește „în dinți de fierăstrău”, cu observația că aceasta este un element formal și decorativ constant în arta neagră). Despre *Cariatidă* Geist crede că „are o inocență nedescumpănită a posturii și prezenței și un primitivism african” (apud Michaelsen). Și în *Primul pas*, crede el, se poate simți influența sculpturii africane, iar *Mica franțuzoaică* trădează chiar o și mai mare influență. *Portretul doamnei L.R.* are și el „o conotație africană”, iar pentru *Eva*, criticul propune ca sursă de inspirație marionetele Bambara (apud Michaelsen).

Totuși, Sidney Geist consideră, nuanțat, că arta lui Brâncuși nu este „primitivă” în sensul pur al cuvântului, pentru că „se remarcă la el o absență aproape completă a decorativismului propriu sculpturilor primitive” (apud Mocioi, b, p.52).

Fac specificația în acest context că Paul Morand, în 1926, credea că „Ar însemna să definim în mod negativ arta lui Brâncuși, dacă am spune că nu seamănă cu vreo alta [...] Brâncuși se situează într-un loc care-i este propriu, între doi poli, între arta cea mai primitivă și arta modernă cea mai extremă...” (apud Stănculescu, a, p.108).

Katherine Janszky Michaelsen, în articolul său „Brâncuși și arta africană”, apreciază că lucrările cu aspect african se „situează cu aproximație în perioada 1910-1920. Nu se știe cu precizie când a dat ochii cu arta africană pentru prima oară, dar este știut îndeobște că el a fost cel care l-a inițiat pe Modigliani în această problemă. Prietenia dintre cei doi artiști a evoluat între 1909-1911, când Modigliani a locuit aproape de

Brâncuși, pe malul stâng al Senei [...] Este probabil că în această perioadă Brâncuși și Modigliani au văzut colecția de sculptură Baule a doctorului Paul Alexandre” (Michaelson).

Autoarea crede că „Influența artei africane asupra lui Brâncuși se poate împărți în mai multe categorii. Cele mai numeroase exemple se observă în zona elementelor formale [...] Sculptorul a inventat toate aceste elemente formale cel mai adesea pentru a exemplifica imaginea, din rațiuni religioase. Lăsând la o parte tot ce nu este esențial, el accentuează funcția rituală specifică a operei. Brâncuși simplifică imaginea în același fel, dar el o face pentru a ajunge la esența lucrurilor [...] Rezultatele sunt surprinzător de asemănătoare. Stilul brâncușian de ornamentare a suprafețelor este similar celui african [...] În plus, este important de relevat că toate lucrările lui Brâncuși legate de Africa – cu excepția *Sărutului* – sunt făcute din lemn, materialul folosit cel mai frecvent de sculptorii africani și pe care, după părerea lui Brâncuși, doar aceștia și românii știu cum să-l cioplească. În sfârșit, este evident că toate sculpturile lui Brâncuși pe care le-am discutat⁴⁰ au o calitate primitivă perceptibilă de îndată. Cu toate acestea, tipul de primitivism al lui Brâncuși este doar al lui și se deosebește mult de cel african. Căci, deși Brâncuși poate folosi un vocabular formal primitiv, african în esență, lucrările sale nu reflectă nicidecum cultura africană. Ele reflectă propriul său mediu european rafinat. În ciuda asemănarilor frapante, este imposibil să confunzi o sculptură a lui Brâncuși cu una africană [...] Acest aspect umoristic și aerul european inconfundabil al lucrărilor sale fac dificilă găsirea unor surse africane precise. Brâncuși a asimilat influența exterioară și a integrat-o propriului său stil” (Michaelson).

După I. Jianu „Intenția lui Brâncuși a fost aceea de a relua limbajul printr-o întoarcere la izvoarele primordiale, unde ar putea regăsi, în toată simplitatea, esența lucrurilor” (Jianu, c, p.52). Aceasta ar explica dorința de primordial explică interesul lui Brâncuși pentru „Măștile triburilor africane, sculpturile semințiilor insulelor din Pacific, motivele decorative care împodobesc obiectele de artă populară”, dar care „îndeplinesc o funcție bine definită, de ordin ritual sau magic. Desenele stilizate ale motivelor decorative sunt semne care au puterea să invoce sau să îndepărteze spiritele. Aceste semne formează un limbaj misterios care se adresează forțelor invizibile. Chiar dacă, în decursul mileniilor, eficacitatea și sensul ritual ale acestui limbaj s-au pierdut, rămâne totuși faptul că la origine arta populară a avut o funcție magică” (Jianu, c, p.52); „Există, incontestabil, o confluență între tradițiile arhaice și cele pe care le găsim la baza artei africane. Prezența

⁴⁰ *Primul pas, Portretul doamnei L.R., Mica franțuzoaică, Cariatida, Eva, Fiul rătăcitor și Sărutul.*

sacrului, manifestarea lumii invizibile în obiectul de artă sunt trăsăturile lor comune [...] Explicația confluenței între aceste arte primitive și aceea a lui Brâncuși se află în întoarcerea la izvoare, în memoria ancestrală acumulată timp de milenii începând cu exigențele comune ale triburilor primitive” (Jianu, c, p.55).

D. Lemny, plecând de la faptul cunoscut că arta africană a influențat o întreagă generație de artiști de la începutul secolului XX, consideră că: „Este evident că Brâncuși nu a putut rămâne insensibil față de puterea de expresie a figurilor simplificate. Se pare că s-a regăsit în aceste obiecte și că a recunoscut în ele latura primitivă a artei tradiționale românești. Aceasta este limita la care putem situa operele sale în lemn, presupuse de influență africană” (Lemny, b, p.83).

A. Parigoris precizează că, în ciuda faptului că obiectele de artă primitivă erau „în vogă în Parisul anilor douăzeci” (Parigoris, a, p.32), se știe însă „că Brâncuși nu colecționa și nici nu poseda vreo formă de artă africană sau nonoccidentală, în ciuda comparațiilor pe care operele sale în lemn le suscită” (Parigoris, a, p.33).

P. Cabanne identifică și el o perioadă „neagră” (pe care o califica „de excursie” sau „de modă”) în sculptura lui Brâncuși „care poate fi datată de la 1913 la 1920”, ce i-a dat ocazia să experimenteze mai multe tipuri de lemn (Cabanne, p.134). După același exeget „Acest *Portret al Doamnei L.R.* este opera lui cea mai conceptuală și cea mai «africană»” (Cabanne, p.141).

După E. Balas „Arta africană, împreună cu alte surse, l-au ajutat pe Brâncuși să își creeze un vocabular personal, dar, cu excepția unor detalii ca de pildă brațe omise [...] nu există o asimilare reală a artei africane în opera lui Brâncuși. Asemănările se bazează pe pure analogii vizuale. Elementele formale de bază, trăsăturile «exotice» atât de des citate ca evidențe ale influenței africane, sunt de asemenea prezente în tradițiile românești” (Balas, b, p.62).

Radu Varia consideră că „Brâncuși a întâlnit mai întâi arta africană în 1909; dar prima sa sculptură care trădează această influență, *Primul pas*, datează din 1913⁴¹” (Varia, p.171). El consideră că „Interesul lui Brâncuși pentru arta africană a ținut zece ani, din 1913 până în 1923. O singură sculptură din serie este datată din 1930 – *Regele regilor* (sau *Spiritul lui Buddha*)” (Varia, p.172).

Pentru artistul român „Inspirația artei africane a servit pe de-o parte să reînvie veselia muncii în lemn, iar pe de altă parte, să provoace

⁴¹ Tot în acest an John Russel scria că „Eleganța înăscută a lui Brâncuși a fost disturbată de experiența sculpturii tribale africane” (apud Varia, p.171)

experiența întunericului interior. Îndepărtându-se de influența sa, Brâncuși ar continua să urmărească starea solară pentru care opera sa devine un receptacul radiant” (Varia, p.171). Această respingere ulterioară s-a produs cu o mare intensitate, care s-ar explica astfel: „În timp ce el a continuat să recunoască meritele ciopririi directe la niveluri profesionale și tehnice, și ca inspirație în păstrarea spiritului secret al pădurii, Brâncuși a refuzat teluricul, magicul, nocturnul și primitivul, aspectul adormit al artei africane. El a mers atât de departe încât a denunțat «forțele demoniace» inerente acestei arte, vorbind din experiență personală, și chiar referindu-se la ea ca profund «diabolică». Aceasta a fost de asemenea, într-adevăr, părerea lui asupra operei lui Picasso. Cu aceasta în minte, Brâncuși «a curățat» atelierul său pentru a elimina orice urmă a rămănerii sale sub ascendența mediumnistică a artei africane [...] Decizia negativă a lui Brâncuși privind arta africană a derivat dintr-un sentiment irațional, în mod fundamental un conflict între diferite forme de magie. Alegerea sa a fost aceea a unui creator disturbat de o influență pe care el a simțit-o ca nefavorabilă sau anxioasă pentru viitorul operei sale și de o incompatibilitate certă cu propriul său univers interior” (Varia, p.172).

Radu Varia observă în mai multe rânduri confluente ale artei brâncușiene cu cea egipteană. Găsește de exemplu asemănări între *Măiastra* din marmură albă „cu vechile reprezentări ale zeului-șoim Horus” (Varia, p.199). Iar în general crede că „Atât în lucrările sale la scară mică cât și în vastul ansamblu de la Târgu-Jiu, în România, Brâncuși a atins în vârful artei sale aceeași monumentalitate, același îndemn pentru permanență, aceeași puritate radiantă a formelor primare ce caracterizează sculptura și arhitectura sacră a vechiului Egipt” (Varia, p.6).

Ion Mocioi remarcă „apropierea tematică dintre arta de început a lui Brâncuși și arta fovilor și «primitivilor». În acei ani, 1905-1906, sculptorul român a realizat chipuri de copii și portrete de fete, domeniu de interes al fovilor și «primitivilor» [...] În aceeași perioadă Brâncuși a acceptat și maniera naivă, primitivă, a lucrărilor lui Rousseau-Vameșul, ușoara schițare caldă a obiectelor pictate de prietenul său din Paris, pe care el însuși o va folosi în desenele cu copii sau în portretele schițate mai târziu pentru unele persoane cunoscute (Mocioi, b, p.53). De asemenea „O legătură între Brâncuși și fovi se poate contura, căci alegerii unui drum propriu în sculptură îi corespunde perioada de apogeu a fovilor, în anii 1906-1907. Și ei exprimau «bucuria de a trăi», ca și prietenul lor Brâncuși” (Mocioi, b, p.53).

Același autor consideră că trăsăturile comune care se regăsesc în lucrările fovilor și în operele brâncușiene sunt: „aprecierea sculpturii arhaice, întoarcerea la simplitatea pură, redarea emoției prin degajarea unei

anume înălțări a spiritului” (Mocioi, b, p.54). Ținând cont de modul în care Brâncuși tratează în sculptură plinul și spațiul gol, el consideră că „această legătură cu «primitivii», sau chiar această «conștiință primitivistă», a fost bazată nu pe cunoașterea artei negre, de care au fost influențați fovii și chiar un avangardist ca Picasso, ci rezidă în *originea românească a artei sale*, în legătura lui cu arta populară românească. Lucrările sale de început pun în evidență pregnant legătura lor cu arta arhaică a pământului care l-a vărsat universalității” (Mocioi, b, p.52).

Pierre Courthion crede că prin glasul acestui țăran român „inconștientul umanității vorbea un limbaj plastic cu o singură semnificație. Cu Constantin Brâncuși, **vechiul fond de artă originar** s-a ridicat la suprafața bronzului sau a pietrei, pentru ca, dincolo de vanitoasa semnătură, să-l manifeste pe individ cu ajutorul unei forme unice, adversară a standardului. La acest sculptor, cosmicul este atins printr-o puritate secundă, cucerită prin înfrângerea tentației – proprie acestui *în sine* romantic – de a părea” (Courthion, p.325).

Radu Varia crede și el că vechiul fond artistic, ce perpetuează o conștiință arhaică originară, a fost adus la suprafață în opera genialului gorjean: „Constantin Brâncuși, cel mai mare sculptor al timpurilor moderne, s-a născut în România, în mijlocul unor văi largi cuprinse între Carpații Meridionali și Dunăre. Aceste teritorii sunt depozitarul vechilor civilizații europene, evocatoare ale mitologiei celtice, predispunând locuitorii ei la o trezire vibrantă spontană a conștiinței arhaice. Transmisă prin formele primitive primare, nemodificată de timp, această conștiință este contemporană cu propria sa eternitate, perpetuu pregătită pentru noi începuturi. Oricând un geniu reușește să aducă valorile arhaice la viață într-o operă care le reînsuflețește, o astfel de operă devenind de aceeași vârstă cu originea tuturor lucrurilor. Acesta a fost exact cazul aventurii creative a lui Constantin Brâncuși. Prin emergența vitală a ceea ce urma să devină chintesența operei sale, el reafirma prezența unei mitologii de reverie cosmologică care a dispărut de pe suprafața pământului acum mii de ani. Blocat între nevoia pentru o formă personală de expresie și declarația impersonală a adevărului, Brâncuși a găsit calea de a șterge în el însuși orice manifestare a egoului și orice element care ar fi putut să împiedice reintegrarea sa în cosmos” (Varia, p.5).

După E. Balas, Brâncuși „nu a fost un primitiv ci, mai curând, unul din cei mulți din generația sa care priveau în urmă ca să pășească înainte. Ceea ce îl făcea să fie într-adevăr excepțional era faptul că avea experiența de la sursă a acelei tradiții alternative care tocmai pusese stăpânire pe imaginația avangardei apusene. Astfel că biografia sa artistică ar putea fi văzută cel mai bine ca o spirală care culminează cu o revenire informată la

abordarea artizanală în esență, după aproape un deceniu de studiu academic. Iar ceea ce a determinat această revenire a fost faptul că la Paris a descoperit alternativele la academism, față de care era receptiv datorită pregătirii sale din tinerețe. Brâncuși pornea pe un drum nou și îndrăzneț și totodată revenea la ceea ce învățase în Oltenia” (Balas, a, p.32).

P. Cabanne crede că „Printre artiștii timpului său Brâncuși este singurul care, venit dintr-o țară în care tradițiile milenare au rămas prezente în arta și viața socială, a conservat din acestea vocabularul plastic și l-a integrat expresiilor noi ale modernității. Ca mai mulți tineri artiști de la începutul secolului al XX-lea, ca Matisse, Derain și Picasso, el s-a interesat de **artele africane sau oceaniene**, recent dezvăluite, și inspirația lor marchează anumite opere de-ale sale; figurile sale sunt adesea apropiate, prin masivitatea volumelor, structura convex-concavă a capului și alungirea gâtului, de sculpturile africane. **Statuara buddhistă** nu îl tulbură mai puțin și face mai multe vizite la muzeul Guimet. La Luvru el admiră **statuara egipteană** căreia îi apreciază monumentalitatea, și cum și o va declara, «puterea de abstracție»” (Cabanne, p.30).

Nancy Spector, de la Muzeul „Solomon R. Guggenheim”⁴², consideră că „Deși gradul în care opera lui Brâncuși a fost inspirată de sculptura africană și de sculpturile folclorice românești a fost pe larg dezbătut printre savanți, este clar că el a fost puternic răspunzător de influențele «primitivizatoare» de la începutul carierei sale. Tehnica lui Paul Gauguin de cioplire directă, pentru a depăși calitatea artei tahitiene indigene, l-a inspirat pe Brâncuși în a experimenta cu o abordare mai îndrăzneată sculptura, decât pregătirea sa academică anterioară. Estetica lui Gauguin pare că l-a îndemnat cel mai mult să studieze arta tribală, evidentă în modelele cu aspect fierăstruit – tipice sculpturilor africane – din partea de jos a lui *Adam* și *Eva*, ca și pe părțile *Regelui regilor*. Referințele sexuale deschise din lucrarea anterioară pot de asemenea să fi fost inspirate de fetișurile «primitive». Sursele sculpturale din țara natală a lui Brâncuși sunt de asemenea abundente: prototipuri pentru desenul secvențial al *Regelui regilor* au fost găsite în arhitectura neoașă românească, așa cum sunt stâlpii porților de lemn și stâlpii ornamentați dăltuiți. *Vrăjitoarea* a fost interpretată ca vrăjitoarea zburătoare care este descrisă în poveștile românești de la țară. Brâncuși nu a clarificat niciodată sursele vizuale pentru desenele sale, preferând în schimb să afișeze o atmosferă misterioasă în jurul originilor viziunii sale”.

Brâncuși a fost considerat adesea **sculptor abstract**, deși, după cum apreciază D. Grigorescu, „forme sculpturii sale nu constituie o despărțire

⁴² Vezi pagina de internet a muzeului: www.guggenheimcollection.org/site/artist-work.

de lumea realului, ci o esențializare a ei..."(Grigorescu, e, p.95). A fost privit chiar ca **proto-minimalist**⁴³, fără să se țină cont de faptul că Brâncuși nu urmărea „pur și simplu, o reducere a mijloacelor de expresie, că nu acesta era scopul ultim al artei sale, ci o concentrare a semnalului în forme elocvente..." (Grigorescu, e, p.95).

Este interesant de remarcat în acest sens, că procesul lui Brâncuși împotriva Statelor Unite se termina cu o sentință judecătorească în care lucrarea *Pasăre în spațiu* (care făcea obiectul litigiului) era considerată în sfârșit „o sculptură și o operă de artă”, care a fost produsă într-o „nouă școală de artă, ai cărei protagoniști vor mai mult să reprezinte idei abstracte decât să imite obiecte naturale” (apud Uscătescu, p.22).

Mai mulți artiști, critici de artă și scriitori au considerat că arta brâncușiană a aparținut sau a suferit influențe ale abstracționismului. Jean Arp considera sculptura în bronz *Domnișoara Pogany* (din 1913), drept „feerică bunică a sculpturii abstracte” (apud Mocioi, b, p.59). Athena Tacha Spear, analizând *Pășările* lui Brâncuși îl consideră pe acesta nu „numai primul sculptor abstract ci și primul care a introdus în sculptură o compoziție serială” (Spear, b, p.104). Lionello Venturi afirmă că artistul român „a descoperit abstractul și a avut curajul de a-l duce la ultimile consecințe” (apud Mocioi, b, p.59). Dan Botta numea *Coloana fără sfârșit* drept „statuia abstractă a omului...”, că în general opera lui Brâncuși „apare ca rezultatul unei mari puteri de abstracțiune”, iar acesta este „un sculptor de forme abstracte” (apud Mocioi, b, p.59).

Unele sculpturi erau catalogate ca „abstracte” chiar de apropiații artistului. De exemplu John Quinn vedea *Muza adormită* (ca și Henri-Pierre Roché, în *Amintirile sale*), în momentul cumpărării ei în 1922 la Philadelphia Museum of Art, ca pe un „cap de femeie abstractă” (apud Tabart, b, p.82). De asemenea critici de artă din New York, cu ocazia expoziției de la Armony Show (1913), îi consideră în mod egal pe Brâncuși și Duchamp ca artiști „nonrealiști” care lucrează cu „forme abstracte” (apud Tabart, b, p.101).

Într-un număr jubiliar al revistei „De Stijl”, Van Doesburg îl omagia astfel pe Brâncuși: „Din 1917 încoace [...] Brâncuși a adus la cea mai înaltă perfecțiune plastică cea mai «elementară» a Europei. Natura lui magnifică a salvat de orice compromis acest «elementarism»” (apud Grigorescu, c, p.107). Prin „elementarism” înțelegându-se „simplificare până la revelarea elementului fundamental”, în termenii estetici de la „De Stijl”.

⁴³ Minimalismul a fost o direcție a artei abstracte, mai ales sculpturale, caracterizată prin extrema simplitate a formei și printr-o deliberată absență a unui conținut expresiv. El a apărut însă în mod distinct la sfârșitul anilor '50.

Tudor Vianu, vorbind despre Brâncuși, apreciază că „în stabilirea directivelor contemporane ale abstractului, contribuția sa a fost a unui inițiator și a unui maestru” (apud Mocioi, b, p.59).

Dan Grigorescu face specificația că minimaliștii au cerut un efort intelectual mai susținut privitorilor care doresc să surprindă „înțelesurile formei *dincolo de ea însăși*”. De asemenea nu trebuie uitat faptul că opera brâncușiană „a fost printre cele care au pus întâia dată această problemă a raportului dintre formă și sensul care o transcende” (Grigorescu, e, p.96).

Mircea Deac atrage însă atenția că „Dacă acceptăm definiția lui Michel Seuphor dată artei abstracte – ca fiind arta care nu conține nici o legătură, nici o evocare a realității – arta lui Brâncuși nu este abstractă” (Deac, a, p.59). Însă Brâncuși se deosebește de „abstracționiști sau suprarealiști și prin voința de ordine și rațional, explicită în operele sale. Suprarealiștii au transformat aceasta, în incertitudine, în dezesperare, în decadența legilor și a principiilor morale din existență” (Deac, a, p.55).

În 1928, Paul Morand scria despre Brâncuși: „Arta lui este simplă și adânc trăită, mai mult ca la oricare dintre sculptorii moderni. Prin aceasta el se deosebește radical de abstracționiști. În lucrările abstracționiștilor asistăm la o transpunere arbitrară a unei idei într-o formă oarecare – fără nici o contingență cu realitatea. La Brâncuși suntem în fața interpretării (traducerii) realității în forma cea mai sintetică. Brâncuși se deosebește de abstracționiști și pentru faptul că imaginile sale nu rezultă din manifestări subiective necontrolate, așa cum întâlnim la abstracționiștii lirici. Dar totodată el nu este nici clasic nici baroc. El este un modern și un original” (apud Deac, a, p.58).

Comentând principalele stiluri și curente în artă, Lucian Blaga îl citează pe Max Deri care susține ca atitudini fundamentale: naturalismul (ce înseamnă „reproducerea cât mai fidelă după natură a unui lucru”), idealismul (ce este „tendința de a da numai ideea unui lucru”) și expresionismul (care exagerează partea individuală a lucrurilor) (apud Blaga, p.57). Acesta din urmă „înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică, făcând abstracție de individualitatea lor și făcând abstracție de noțiunea lor tipică de specie” (Blaga, p.76).

În contextul acestei „arte noi”, expresioniste (în sens larg), Blaga îl încadrează și pe Brâncuși: „Mișcările moderne, de la Van Gogh și Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuși și Archipenko, încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul, ca gând vag presimțit, trece prin toate încurcatele frământări ale artei noi” (Blaga, p.76).

Nancy Spector consideră că, în general lucrările în lemn ale lui Brâncuși, care sunt „obiecte cioplite unice”, denotă o tendință spre expresionism. În timp ce sculpturile sale executate în piatră sau metal

reprezintă forme arhetipale, ca păsări în zbor sau figuri adormite, „lucrările individuale în lemn sugerează caractere specifice sau entități spirituale”.

Mario de Micheli susține faptul că, în perioada 1909-1911 (adică a cubismului sintetic, care urmărea numai redarea fizionomiei esențiale a obiectului), **grupul cubiștilor** din Paris crescuse pentru că, pe lângă alți artiști, „și sculptorii Archipenko și Brâncuși intraseră în rândurile lor” (Micheli, p.192).

Este adevărat că în anul 1912, la cel de-al 27-lea Salon al independenților expuneau: Brâncuși (lucrarea *Prometeu*⁴⁴), Archipenko, Zadkine, Lehmbruck, Duchamp-Villon. În istoria artei europene, acest Salon este declarat „cea dintâi manifestare semnificativă a cubismului”, artistul român fiind inclus printre cei care ilustrau curentul. Cu această ocazie Apollinaire, entuziast partizan al cubismului, îl remarcă pe Brâncuși drept „un sculptor delicat și foarte personal, ale cărui opere sunt dintre cele mai rafinate” (apud Grigorescu, c, p.80).

De altfel și în anul 1914 Brâncuși este prezent cu cinci sculpturi la o importantă expoziție cubistă organizată la Praga (Geist, a, p.22), dar în același an expune lucrări la cea dintâi expoziție personală a sa, la New York.

Brâncuși cutreieră străzile Parisului împreună cu Braque (la o serbare de 14 iulie), „cu fețele vopsite cubist în tente de roșu, alb și albastru” (Geist, a, p.24). De altfel, după cum afirmă Dan Grigorescu, apropierea de cubism a lui Brâncuși „o insinuează chiar și unele dintre cele mai solide istorii ale artei din secolul nostru” (Grigorescu, c, p.81).

Ezra Pound definește arta lui Brâncuși drept „idealul formei”, care o apropie în acest fel de cea a lui Gaudier-Brzeska. Dar „Brâncuși a ales o sarcină cu mult mai dificilă: să asambleze toate formele într-una singură” (apud Tabart, b, p.82). Plecând de aici Marielle Tabart apreciază că „În ciuda dispariției detaliilor în folosul formei pînă la pierderea identității, integritatea imaginii dezvăluite este păstrată, invers cubiștilor care descompun și recompun realul” (Tabart, b, p.82).

E. Balas consideră și ea că Brâncuși și-a însușit și alte inovații de avangardă, așa cum ar fi „de pildă, **tehnica asamblării** folosită de Picasso și Braque” (Balas, a, p.7).

Radu Varia, făcând o comparație între calea artistică a lui Brâncuși și cea a lui Picasso (influențat de arta africană), crede că „Brâncuși s-a regăsit de asemenea pe sine în 1907; dar în loc să urmărească precum Picasso o cale a diversității și manipularea unor elemente conflictuale sălbatice, Brâncuși a căutat să stabilească forma primară a cubului în modernitatea ei

⁴⁴ Probabil din acest motiv lucrarea *Prometeu* a fost diagnosticată drept cubistă la vremea aceea.

fundamentală prin retrezirea înaltei tradiții a vechiului Egipt” (Varia, p.171).

Același exeget consideră că „Limbajul sculptural al lui Brâncuși postulează invenția revoluționară a unui nou vocabular și expresia unei avangarde extreme. Prin Brâncuși ciclul solar primitiv a recuperat de aproape proporțiile fostei sale grandori” (Varia, p.98). Acest limbaj folosește motivele utilizate de cubism și anumite tehnici: „Pe lângă aceste patru motive fundamentale – cub, ovoid, cilindru și piramidă truncată – limbajul lui Brâncuși include tehnici sculpturale specifice. Prima este *cioplirea directă*, căreia Brâncuși îi atribuie mare importanță. Nici sculptura vibrantă și inspirată, nici o experiență sculpturală transcendentă nu este posibilă fără cioplire directă [...] Apoi urmează polisarea, modul prin care Brâncuși alege să dea operelor sale gradul de perfecție care ar servi ca trecere secretă conducându-le într-o stare ontologică înaltă, ceea ce Carola Giedion-Welcker numea o «stare transcendentă»” (Varia, p.100). Prin această „polizare interminabilă, Brâncuși a transformat substanța materială a sculpturilor sale în lumină și spațiul profan într-unul sacru. Arta sa a fost una a transmutației” (Varia, p.6).

După Ion Mocioi este cert însă faptul „că opera de început a lui Brâncuși nu este cubistă” (Mocioi, b, p.54). De altfel și Vera Muhina observa că „Lui Brâncuși îi este străină analiza cubistă din faza timpurie a lui Laurens sau a lui Lipschitz, el ne procură dintr-o dată o sinteză lapidară și plenară” (apud Stănculescu, a, p.115).

Totuși, I. Mocioi admite că îndemnul lui Cézanne „să se trateze natura prin cilindru, sferă și con” a fost folosit pentru prima oară în sculptură de Brâncuși, în *Sărutul* din 1907, care astfel „anticipează sculptura cubistă a lui Picasso⁴⁵. Brâncuși utilizase forma paralelipipedică pentru operă, iar pentru variantele ei a folosit și cuburi” (Mocioi, b, p.55). Esteticianul afirmă că „O atenție mai mare acordată lui Brâncuși pentru raporturile lui târzii cu cubismul pune în evidență că formele geometrice cubiste au fost folosite și în crearea Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, din anii 1937-1938. Se poate observa că Brâncuși, mergând pe un drum propriu, nu de folosire a descompunerii în cuburi a imaginii obiectuale, a ajuns la reprezentarea în totalitate a imaginii artistice prin geometrism” (Mocioi, b, p.55). În plus, crede că ideea cubistă a „tactilității sculpturii” a fost susținută de Brâncuși.

În 1924 Marinetti îl amintea pe Brâncuși, într-o conferință, „printre futuriștii din Paris”, iar Tristan Tzara îl considera și el drept „avangardist

⁴⁵ Prima sculptura cubistă este considerată bronzul *Cap de femeie* a lui Picasso, din 1909-1910, iar răspândirea maximă a cubismului la Paris a fost în anul 1912.

din rândurile **futuriștilor**” (apud **Mocioi, b, p.57**). Plecând de aici, Ion Mocioi ia în calcul ca posibilă ideea apropierii lui Brâncuși de futuriști. Consideră de exemplu că Brâncuși a folosit ideile futuriste (difuzate prin catalogul expoziției din 1913, de la Galeria La Botie din Paris, care sublinia interesul pentru ritmul plastic pur, forma-forță, profunzimea volumului, construcția arhitectonică în spirală, acțiunea corpurilor etc.) în primele variante ale *Păsării măiestre* din 1910-1912, de când l-a preocupat ideea zborului, dar „nu s-a lăsat influențat de futuriști în aplicarea tendinței lor de a folosi ca materiale de sculptură mai ales sticla, cartonul, cimentul și altele, cum le-au folosit Laurenz și Archipenko” (**Mocioi, b, p.56**). De asemenea, el crede că „Liniile curbe, spirale și diagonale, folosite de futuriști în pictură, se potriveau conținutului simbolic al operelor sculpturale – și de aici, probabil, interesul lui Brâncuși pentru astfel de căutări” (**Mocioi, b, p.57**).

George Uscătescu apreciază și el că „definirea operei lui Brâncuși a fost o întreprindere grea, ea fiind complicată sau alterată de două fenomene ce țin oarecum de aparența artei sale: legătura ei cu spiritul timpului său și identificarea ei cu o dimensiune populară a sculpturii” (**Uscătescu, p.49-50**). Admite că, în mod formal, „sculpturile lui Brâncuși sunt expresia unui dinamism”, dar în opera sa există „ceva mai mult decât dinamismul care definește epoca noastră” (**Uscătescu, p.48**). De aceea „Nu forma artei futuriste este ceea ce trebuie să căutăm în sensul pe care artistul îl concepe...” (**Uscătescu, p.49**).

Edith Balas consideră că Brâncuși a suferit și **influențe dadaiste**. Astfel, vorbind despre celebrele „grupuri mobile” organizate de artist în atelierul său (în fapt asocieri semnificative ale unor lucrări), exegeta face următoarea apreciere: „Schimba mereu locul obiectelor din atelier, fotografiindu-le în diferite configurații și creând de fapt o sculptură ambientală imensă. Îl tulbura peste măsură modificarea acesteia, când vindea vreo piesă. Multe din elementele individuale din această «instalație» își aveau originea în tradițiile de baștină ale lui Brâncuși; cu toate acestea, felul în care se juca cu ele era pe deplin influențat de estetica dadaistă a anilor 20” (**Balas, a, p.7-8**).

În acest context trebuie amintit și faptul că în anul 1921 Brâncuși a luat parte la festivalul dadaist de la Paris și a semnat câteva manifeste ale dadaistilor. Este cunoscut faptul că Brâncuși a simpatizat cu unele idei Dada și că unii din cei mai apropiați prieteni ai lui Brâncuși au fost exponenți de prima mână ai mișcării dadaiste. De altfel, „În anii douăzeci, atelierul său devenise o adevărată scenă a modernității. Aici se întâlneau Marcel

Duchamp⁴⁶, Francis Picabia, Tristan Tzara, Erik Satie și mulți alții. În ambianța atelierului erau improvizate adevărate dezbateri pe teme diverse, cum ar fi, bunăoară, arta, viața culturală pariziană, muzica, fenomenul Dada” (Lemny, Velescu, p.34). De altfel Brâncuși apare și într-o fotografie împreună cu Marcel Duchamp și Tristan Tzara (vezi Brezianu, b, p.44).

În cartea *Brâncuși inedit* Doîna Lemny grupează câteva cugetări ale artistului privind mișcarea Dada, unele scrise în stil dadaist, așa cum ar fi: „teoriile sunt eșantioane fără valoare Doar acțiunea contează”; „de când s-au inventat artiștii artele au întins-o”; nu este decât ideea cine este Dada – restul este sclavie – însă sculptura Dada este tot ce trăiește fără piedică” (apud Lemny, Velescu, p.73).

Se observă din ultima cugetare că el opune arta Dada, care înseamnă libertate absolută, artei anterioare, care înseamnă aservire. Despre „arta anterioară” el nota: „arta – Imitare și masturbare universală” (apud Lemny, Velescu, p.70), iar despre reprezentanții ei: „artiștii sunt aserviți ca atâția alții care fac o meserie care nu este a lor și astfel au ucis bucuria de a crea” (apud Lemny, Velescu, p.65).

Se pare că teoriile sunt într-adevăr lipsite de valoare, pentru că, urmărind mai departe cugetările lui Brâncuși, atunci „când suntem în sfera frumosului nu mai avem nevoie de explicații” (apud Lemny, Velescu, p.65). El credea că arta adevărată nu este numai libertate absolută, ci și adevăr absolut: „arta nu este o minciună ea este adevărul absolut” (apud Lemny, Velescu, p.64) și că „ea trebuie să ne reprezinte frumosul așa cum este în cadrul său și în locul său” (apud Lemny, Velescu, p.74). De asemenea „ea trebuie să fie universală și accesibilă la toți” (apud Lemny, Velescu, p.65). Dar tot el credea că nu toți văd același lucru într-o operă de artă, deoarece „arta este o oglindă în care fiecare vede ceea ce el gândește” (apud Lemny, Velescu, p.72).

În același grupaj apar și următoarele două cugetări: „dacă ne limităm la reproducerea exactă, oprim evoluția spiritului” și „dacă lucrul pe care îl facem nu se leagă la necesitatea absolută a evoluției el este inutil și vătămător” (apud Lemny, Velescu, p.74). Acestea pot fi puse în legătură cu alte două texte: „Exactitatea este constatarea lucrurilor cunoscute, arta este crearea lucrurilor pe care nu le cunoaștem” (apud Lemny, Velescu, p.66).

Într-o altă cugetare de tip Dada, Brâncuși opune contrariile și în același timp le unifică, luând ca pretext Dada : „dada este drăgăstos/ Dada este feroce/ dada este bun/ dada este rău [...] dada face totul” (apud Lemny,

⁴⁶ Brâncuși a avut un contact permanent cu Marcel Duchamp, considerat spiritul cel mai liberal al vremii sale (și care îl ajuta pe Brâncuși să-și vândă lucrările, fiind oarecum impresarul său).

Velescu, p.73-74). Această „compoziție” ține de asemenea și de crezul estetic al artistului român: „Frumosul este armonia diferitelor lucruri contrarii” (apud Lemny, Velescu, p.65).

Pe o pagină de carnet îngălbenită a rămas și următoarea grupare de texte: „manifestările dada nu sunt doar afișe⁴⁷/ Dada nu face afaceri/ Dada vă aduce bucurie/ Dada vă distrează/ Dada vă curăță creierul/ Zeul Dada vă aduce cheia Paradisului” (apud Lemny, Velescu, p.73).

În fine, în același grupaj, două cugetări (care se leagă între ele) ce dau impresia că artistul se mărturisește: „cu arta vom fi mereu la ABC nu o putem învăța niciodată decât prin noi înșine...” (apud Lemny, Velescu, p.74) și „Există artiști care lucrează pentru toată lumea – și există [artiști] care nu lucrează decât pentru ei” (apud Lemny, Velescu, p.75).

E. Balas, în capitolul „Brâncuși, Duchamp, and Dada” din cartea sa *Brâncuși and his world*, analizează influențele dadaiste din opera lui Brâncuși. Conchide că „Tehnica asamblării, crearea de obiecte-sculpturi și obiecte umoristice, și participarea în cadrul evenimentelor dadaiste, toate atestă implicarea lui Brâncuși în idealurile dadaismului. În mod similar, se poate vedea o sursă dadaistă în ideea prezentării *Sculptură pentru orbi* într-o geantă în așa fel încât ea nu putea fi văzută, ci doar simțită cu mâinile atunci când a fost expusă în New York în 1917. Și în cel puțin o ocazie, Brâncuși a creat o lucrare în întregime plecând de la obiecte găsite, o lucrare destinată să fie temporară și ironic intitulată – toate caracteristici a multor lucrări de artă dadaistă. Aceasta a fost *Templul Crocodilului*, o asamblare din resturi de lemn plutitoare de pe plaja din Saint-Raphaël pe care Brâncuși a fotografiat-o în 1924. El a trimis la prietenii săi copii ale fotografiei cu înscrisul «*Templul Crocodilului* pe care l-am făcut prin magie în deșert (fără glumă)... C. Brâncuși», lăsând neclar dacă el a pus de fapt bucățile de lemn împreună sau pur și simplu le-a găsit în configurația lor fotografiată, poate văzând o similaritate între acest fenomen și propriile lui configurații de lemn, și de aceea, în maniera lui Duchamp, și-a pus semnătura pe colecția de resturi de lemn. Oricare alternativă indică o apreciere a extinderii dadaiste a posibilităților artistului. Atitudinea lui Brâncuși privind mișcarea dadaistă și pe Duchamp poate fi în sfârșit caracterizată prin sculptura sa *Socrates* (1923), probabil numită din pricina lui Eric Satie care a dat naștere acestei porecle. Sculptorul l-a fotografiat pe *Socrates* ținând în echilibru o *Cupă* pe capul său – o aluzie umoristică a cupei lui Socrate cu cucută. În colțul din dreapta sus a schiței sculpturii, Brâncuși a scris «Dada ne va readuce lucrurile la timpul nostru». Era o confesiune de credință” (Balas, b, p.102).

⁴⁷ Adică manifestări ostentative.

Alexandra Parigoris, analizând lucrarea *Negresa albă*, apreciază că „Acest titlu este, fără îndoială, datorat lui Brâncuși; în același timp, prietenia intimă care îl leagă la vremea respectivă de Duchamp ne incită de a vedea aici o ironie provenind din spiritul dada. În această împrejurare, «jocul» îndreaptă nu numai asupra asociației culorii «albe» cu cuvântul «negresă» dar de asemenea și asupra noțiunii de gen” (Parigoris, a, p.31-32).

Contactul lui Brâncuși „cu marii «diletanți», dadaiștii de la Paris, poate să fi fost contraponderea decisivă a «înclinației» sale spre arhetip. Vorbind de pildă despre *Principesa X*, spunea că ea „Este «Feminitatea» însăși, sinteza, simbolul Femeii. Este chiar *eternul feminin* al lui Goethe, șlefuit, redus până la esența sa [...] Și această materie a mea a devenit atât de ispititoare, în traseele și formele ei sinuoase, unduitoare, încât strălucește ca aurul pur și *reunește* într-un *singur arche-type*, toate efigiile feminine de pe acest pământ” (apud Zărnescu, p.104).

Opțiunea lui Brâncuși pentru sursele arhetipale nu a fost un fenomen izolat la începutul secolului XX, deoarece tot atunci, descoperirea artei negre, a creației primitivilor și a formelor arhetipale, ca și a creației tradiționale populare, au determinat punerea în discuție a artei înseși, a formelor ei. După Mircea Deac, „Sursele arhetipale, în gândirea lui Brâncuși, s-au identificat cu substanța cea mai profundă, viabilă și de esență a artei populare, a legendelor și miturilor țărănești din România, cu ansamblul larg și autentic de tradiții și cu folclorul însuși. Este una din cheile înțelegerii creației lui Brâncuși” (Deac, b, p.7).

Étienne Hajdu, artist de origine maghiară, născut la Turda în 1907, l-a cunoscut pe Brâncuși în 1938-1939. Cu toate că nu i-a fost niciodată elev, a înțeles natura arhetipală a operelor brâncușiene: „Brâncuși ne-a dăruit arhetipul formei, o formă pură, care nu este încărcată psihologic, forma primordială. Acesta este germenul de la care noi, generația următoare, putem clădi mai departe. Față de evoluția spiritului european de la începuturile sale mitologice până la un hiperrationalism periculos, esențialul pentru mine se află la Brâncuși, anume faptul că prin opera sa dimensiunea mitică revine în artă. *Oul* său este celula vieții, arhetipul primordial” (apud Glass, p.30).

Marielle Tabart, responsabilă pentru o lungă perioadă de timp de „Atelierul Brâncuși” din cadrul Centrului „Georges Pompidou” din Paris, ne relevă adevărata funcție a atelierului lui Brâncuși din Impasse Ronsin, pe care o pune în paralel cu unele idei ale avangardei: „Brâncuși a visat mereu să mărească sculpturile sale la scară monumentală și de a le ridica în exteriorul atelierului său; singurul proiect finalizat în timpul vieții sale este ansamblul de la Târgu-Jiu – *Coloana fără sfârșit, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii* – realizat în 1937-1938 în țara sa natală. Cu toate acestea între

pereții atelierului său sculptorul reuși să-și impună viziunea unei ambianțe totale, destinând vizitatorului experiența operei sale ultime, aceea a locului său de muncă și de viață. Clauzele testamentului, reconstituirea atelierului cu tot conținutul său («opere, schițe, mese de lucru, scule, mobile...») confirmă acestuia caracterul de «operă de artă totală», concepută în aceeași vreme – anii 20 – de către artiști destul de diferiți ca Mondrian și Schwitters. Aceștia dezvoltând simbolul în casele lor atelier (*Merzbau*-l lui Schwitters), unul transformând atelierul său într-o compoziție plastică în sine, celălalt reciclând obiectele din exterior într-o continuă și perpetuă mișcare, creând amândoi o nouă realitate, un ansamblu complet rezultat al legăturii operei cu locul său de creație” (Tabart, a, p.26).

Se pare că „în anii 20, artiștii avangardei îl cunoșteau toți pe Brâncuși și s-au dus toți cel puțin o dată în atelierul său” (Tabart, a, p.38). Vizitatorii de după război au fost însă mult mai numeroși, iar mărturiile lor concordă asupra viziunii lui Brâncuși a locului organizat conform principiilor sale artistice dar și filosofice. Impresia generală era de „ambianță unică”⁴⁸, dominată de alb, în care artistul personal își primea și însoțea musafirii⁴⁹, prezentându-le operele sale, fără a exista însă loc de conversație.

După Marielle Tabart, unul din motivele pentru care artistul român și-a transformat atelierul în spațiu expozițional a fost și acela că „În 1920, Brâncuși avusese experiența penibilă de a vedea *Principesa X* (1916) retrasă de la Salonul independenților pentru caracterul său judecat pornografic. De la acest eveniment ar data dorința sculptorului de a nu mai expune la Salon, sau chiar într-o galerie pariziană. Atelierul devine de atunci locul privilegiat de prezentare a operelor sale” (Tabart, a, p.40).

În ceea ce privește opinia lui Brâncuși, referitor la poziția sa față de diversele curente avangardiste, ea pare destul de clară: „Eu nu sunt nici surrealist, nici cubist, nici baroc, nici altceva de soiul acesta. Eu cu noul meu, vin din ceva foarte vechi” (apud Grigorescu c, p.81) și „Nu doresc niciodată să fiu la modă. Ceea ce este la modă, ca moda trece” (apud Zărnescu, p.93). Iar în schița autobiografică, scrisă cu mâna sa⁵⁰, își afirmă clar obârșia românească a operei sale, când spunea despre el că este: „în sculptură cea mai desăvârșită exprimare a Dorului românesc este incontestabil un geniu care vine din mediul rural și deși este considerat drept un foarte înaintat modern în arta lui, este atât de românesc, încât unora li-i rușine” (apud Lemny, Velescu, p.43).

⁴⁸ Ce făcea parte din „turul Parisului”, pentru cunoscătorii sau amatorii de artă.

⁴⁹ „Nimeni nu poate vizita singur atelierul meu”, spunea Brâncuși (apud Tabart, a, p.38).

⁵⁰ Pentru revista „Gândirea”.

În ceea ce privește arta arhaică, Brâncuși admitea că „Arta – poate cea mai desăvârșită, a fost concepută în timpul *copilăriei umanității*. Căci omul primitiv uita de grijile cele domestice și lucra cu multă voieșie. Copiii posedă această bucurie primordială. Eu aș vrea să re-deștept sentimentul acesta în sculpturile mele” (apud Zărnescu, p.81).

Raportând arta modernă la cea a „primitivilor”, Brâncuși considera că „Primitivii creștini și africanii negri, sălbatici, au procedat artisticește numai din credință și prin instinct. Artistul modern procedează și mulțumită instinctului – însă vegheat continuu de rațiune” (apud Zărnescu, p.114). „Nu este naivitate ceea ce vedem în arta primitivă – Ci forță și voință [...] ne se pare naivitate, dar nu este” atrage atenția Brâncuși: „Este marea voință care merge sau iese din tine însuși fără a fi convertit [...] de nimic” (Lemny, Velescu, p.64). Totuși, se pare că el prefera să nu fie comparat cu artiștii primitivi, deoarece: „aceia nu știau să lucreze până la capăt cu atâta precizie, ca mine astăzi” (apud Mocioi, b, p.52).

În ceea ce privește arta africană, Brâncuși aprecia faptul că: „sălbaticii africani, negri, au știut să păstreze *viața materiei*, în sculpturile lor. Ei au creat în lemn. Nu l-au rănit, ci au înțeles cum să elimine părțile inutile, pentru a crea o... *sculptură fetiș*. Sculptura neagră rămâne vie și expresivă numai sub forma datorată simțului omului” (apud Zărnescu, p.114). Artistul o compara cu cea populară românească astfel: „Din toată lumea – numai *românii și africanii* au știut cum să sculpteze în lemn” (apud Zărnescu, p.117); Nu numai că era conștient de asemănările dintre aceste două tradiții, dar dădea și o explicație în acest sens: „arta ciopririi lemnului s-a păstrat doar la țărani români și la acele triburi africane care au scăpat de influența civilizației mediteraneene, reținând astfel arta reînsuflețirii materiei” (apud Balas, p.39).

Cu toate acestea, Brâncuși, care cunoștea sculptura africană din muzeele pariziene, se pare că a negat totuși influența artei negre asupra sa, încă din 1912, în convorbirea ce a avut-o cu Jacob Epstein (Mocioi, b, p.52).

În legătură cu „influența civilizației mediteraneene”, citate mai sus, menționez aici convingerile lui Brâncuși privind „momentul în care creația artistică s-a îndepărtat de rădăcinile ei autentice”. Acestea trebuie căutate în epocile de creație care au precedat momentul Renașterii: „Tradiția a fost întreruptă în timpul Renașterii. Eu am cel mai mare respect pentru Giotto; după el, au venit tirani precum Michelangelo, care a pictat fără sentiment religios și chiar fără respect pentru viață, atât de necesară creației” (apud Lemny, Velescu, p.30).

Brâncuși credea că: „În afara artei populare *subconștiente* (ceea ce numim noi *folclor*), în afară de ceea ce au făcut câțiva indivizi, ici-colo,

artele nu au existat niciodată, prin ele însele. Ele au fost întotdeauna apanajul ori auxiliarul Religiei. Ori de câte ori însă, examinăm o religie, vedem cum s-au creat lucruri foarte frumoase, după care urmează decadența” (apud Zărnescu, p.115).

Referitor la esența futurismului, viteza, el spunea: „Ce definește, oare, *civilizația noastră? Viteza!* Oamenii cuceresc timpul și spațiul, accelerând fără de încetare mijloacele de a le străbate. Viteza nu este altceva decât măsura timpului de care ai nevoie, ca să poți parcurge o distanță... Și, uneori, este vorba de distanța care *ne separă de moarte...* Opera de artă trebuie să exprime tocmai ceea ce nu se supune morții. Însă trebuie să o facă printr-o asemenea formă, care să rămână și o mărturie asupra epocii în care trăiește artistul” (apud Zărnescu, p.107).

Îi repugna de asemenea să reprezinte ideea de forță (care o sugerează de asemenea mașinile): „Nu îmi place să reprezint, în statuile mele, forța – mai mult mușchiulară – ci ființe care sunt eterice în sine [...] Noi, artiștii cei *moderni* tânjim după o *frumusețe pură* și istovim, luptându-ne cu *dificultăți* imense!...” (apud Zărnescu, p.93).

Ideea cubistă a tactilității sculpturii ar putea reieși din dorința lui Brâncuși ca oamenii să îi atingă operele: „Nu trebuie să fie respectate sculpturile mele. Trebuie să le iubești și să ai dorința să te joci cu ele” (apud Zărnescu, p.89); „Aș vrea ca lucrările mele să se ridice în parcuri și grădini, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre și monumente născute din pământ” (apud Mocioi, b, p.55)

Tot Brâncuși spunea: „Niciodată nu caut să fac ceea ce s-ar putea numi *forme pure*, ori *abstracte!* A atinge sensul cel mai adânc al lucrurilor, rămâne pentru mine țelul singular” (apud Zărnescu, p.111); „Nebuni sunt toți aceia care consideră sculpturile mele drept abstracte. Ceea ce cred ei că este abstract, este tot ceea ce poate fi mai realist, căci realul nu însemnează forma exterioară a lucrurilor – ci *ideea și esența fenomenelor*” (apud Zărnescu, p.125).

Cu toate acestea, Brâncuși, aflat în pragul morții, se întreba: „Să fiu eu, oare, abstracționist ?” (apud Uscătescu, p.47).

1.5. INFLUENȚA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI ASUPRA SCULPTURII SECOLULUI AL XX-LEA

Este unanim acceptat faptul că Brâncuși a fost cel mai mare sculptor al artei moderne și că influența sa asupra sculpturii secolului XX a fost covârșitoare. Howard Hibbard, istoricul de artă american de la Columbia University, care a dedicat mai bine de trei decenii de cercetare sculpturii, afirmă categoric: „Cel mai important sculptor a fost în prima jumătate a

secolului al XX-lea cu siguranță Constantin Brâncuși (1876-1957), un român..." (apud Glass, p.15). Giulio Carlo Argan constată și el că Brâncuși „poate fi considerat ca punctul de plecare al lui Arp, Moore și în general al întregii sculpturi moderne” (Argan, p.168).

Așa cum am precizat, Brâncuși este considerat astăzi preponderent un artist independent, care nu poate fi atribuit unui anume curent din arta modernă. Se poate vorbi însă despre influențele pe care le-a exercitat asupra sculpturii din secolul XX, deoarece stilul său, „care oferă înainte de toate pătrunderea într-o lume de spiritualitate înălțătoare” (Glass, p.15), a fost determinant pentru evoluția ulterioară a plasticii moderne.

Se cuvine să facem precizarea că influența artistului trebuie privită sub două aspecte: asupra artei contemporanilor săi – demers pe care îl consider cel mai interesant în scopul lucrării de față – și asupra artei din a doua jumătate a secolului XX (adică după moartea sa).

După cum corect apreciază Ingo Glass, „Brâncuși a deschis un drum nou esteticii contemplării în arta plastică. El a dezvoltat o estetică a materiei spiritualizate și, prin aceasta, un raport nou al omului cu arta. Un fapt este de necontestat: odată cu Brâncuși, sculptura a devenit un act de concentrare intelectuală. Artă brâncușiană este, prin urmare, nu numai contemplativă, precum cea a Renașterii sau cea academică. Ea este, înainte de toate, purtătoare de idei. Opera de artă dobândește acum, pentru prima oară de la Evul Mediu, o altă poziție valorică decât aceea a unei simple reproduceri a realității. Opera de artă este ridicată la rangul de idee, ceea ce o definește totodată ca obiect. Înainte de Brâncuși erai artist, după el ești gânditor, chiar fiind maestru desăvârșit al meșteșugului” (Glass, p.15-16).

Așa cum bine observă Mircea Deac, „Ajungând la sinteza formei sculpturale, de fapt Brâncuși a elaborat principiile artei sculpturii” (Deac, a, p.55).

În linii mari, s-ar putea face observația că prima jumătate a secolului XX a fost influențată mai ales de Rodin, timp în care Brâncuși căuta „forma pură”. Influența lui Brâncuși în artă a devenit dominantă după 1945, datorită „eliberării” de Rodin și de concepția academică.

Despre influența exercitată de artistul român asupra sculpturii din vremea sa nu dispunem decât de puține referiri ale criticii și istoriei artelor, deși, după 1910 toți sculptorii au fost obligați să ia în vreun fel atitudine față de opera lui Brâncuși. După Ingo Glass, „Aspectele convenționale ale acesteia i-au influențat pe Wilhelm Lehmbruck, Amedeo Modigliani, Hans Arp, Isamu Noguchi, Henry Moore și mulți alții. Și se poate afirma, nevoia unui răspuns concludent la propunerile lui Brâncuși a avut, într-un anumit fel, o mare însemnătate pentru Henri Matisse, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksandr Archipenko, Étienne Béothy, Richard Lippold, Jacques

Lipchitz, Osip Zadkine, Alberto Giacometti, Alexander Calder și alții” (Glass, p.17).

Eduard Trier a remarcat și el, în 1955, legătura dintre Wilhelm Lehmbruck și Brâncuși (ținând cont și de numeroasele lor întâlniri între 1910 și 1914) ca și apropierea dintre Brâncuși și Modigliani.

Întâlnirea dintre Brâncuși și Lehmbruck a fost un exemplu de confruntare rodnică a două personalități geniale, care a dus la clarificarea poziției fiecăruia. Siegfried Salzmann, în 1976, confruntă și compară unele lucrări datorate celor doi artiști încă de la primele opere, cum ar fi busturile *Grație*, al lui Lehmbruck (1906-1907) și *Mândrie*, al lui Brâncuși (1906), unde observă clar o concepție asemănătoare, care va continua până la *Capetele de copii*, *Muzele dormind*, *Tors înclinat de femeie*, *Prințesa X*, *Domnișoara Pogany* din 1912 și 1913, aparținând lui Brâncuși, *Cap înclinat de femeie* și alte lucrări ale lui Lehmbruck.

În studiu său, Salzmann constată că „Ambii sculptori lucrează – fiecare în felul său – urmărind același sens al dematerializării: transferarea materiei într-o stare de agregare lipsită de gravitație. În acest scop, Brâncuși folosește mai ales lumina, care pătrunde volumele și corpurile strălucitoare, aflate în spațiu asemenea unui focar. În schimb Lehmbruck recurge la tectonica și disproporționalitatea înfățișării umane, la expunerea ei în spațiu (apud Glass, p.18).

Ambii sculptori au avut în comun, ca punct de pornire, opoziția față de tradiție antică și renescentistă, exemple în acest sens fiind *Laokoon* al lui Brâncuși și *Figură feminină în picioare*, a lui Lehmbruck.

Metoda de lucru a celor doi artiști a fost de la început abordarea, cioplirea și prelucrarea directă a materialului. Originile ei par să se afle în tradiția țărănească a cioplierii lemnului. Aceasta permite manifestarea unei mari spontaneități, explicând și perfecțiunea detaliului în finisarea volumelor mici (la Lehmbruck) sau a suprafețelor (la Brâncuși).

Se pare că acest procedeu al cioplierii directe a fost introdus în plastica modernă de către Brâncuși în jurul anului 1907 și ulterior dezvoltat în sculptura în piatră de Derain, Modigliani, Zadkine și alții.

Începutul carierei artistice a celor doi artiști a fost dominat de o puternică dependență de Auguste Rodin (depășită în mod spontan de Brâncuși prin 1907-1908, și de Lehmbruck prin 1909-1910), după cum ambii au ajuns la desăvârșirea propriu-zisă a stilului lor, în climatul artistic internațional al Parisului.

Cu toate că Brâncuși avea o mare apreciere pentru Rodin (deoarece, prin acesta, sculptura și-a regăsit „dimensiunile umane și semnificația conținutului ei”; Grigorescu, c, p.23), el l-a părăsit pe marele artist francez („Ce aş fi putut face mai mult, decât Rodin – și la ce bun?!...”, ar fi spus;

apud Zărnescu, p.125). Cu Rodin s-a încheiat o mare epocă din istoria sculpturii, dar cu Brâncuși „începe epoca nouă, a obiectului prin care artistul se identifică cu materia” (Glass, p.16).

Atât Brâncuși, cât și Lehmbruck s-au desprins în mod conștient de tradițiile prestabilite și au căutat confruntarea cu arta culturilor extraeuropene. Brâncuși s-a arătat interesat de arta și filosofia asiatică, fiind foarte atras de filosofii din spațiul indo-tibetan (biografia lui Milarepa a fost una din cărțile sale de căpătâi). A cunoscut îndeaproape arta asiatică, arhaică și primitivă la muzeele Guimet, Luvru și Trocadero. De altfel a fost pe cale să construiască un *Templu al Eliberării* la Indore.

Ambii artiști apreciau viața și munca solitară, independentă. Această interiorizare a dus în cazul lui Brâncuși la o stare de profunzime meditativă (la Lehmbruck însă la conflict interior și sinucidere). În cazul operelor ambilor artiști poate fi surprinsă tendința de „ascensiune”, de anulare și dizolvare a materiei, fie în lumină, fie în spațiu, și în același timp de legătură cu pământul (seria *Păsărilor* și a *Coloanelor fără sfârșit*). Ideea de „ascensiune” apare frecvent în textele și aforismele lui Brâncuși, mai ales când este vorba despre *Păsările sale* (vezi cap. 6).

Pentru evoluția operelor ambilor artiști este caracteristic faptul că, în pofida deosebirilor, în ele se dezvoltă un limbaj universal al formelor (din acest motiv creațiile celor doi s-au bucurat încă de foarte timpuriu de recunoaștere mondială).

Așadar, atât Brâncuși, cât și Lehmbruck au creat un limbaj sculptural general inteligibil și au depășit prin aceasta vechile bariere naționale și geografice, urmărind un înalt ideal uman. O anumită înrudire spirituală leagă în acest fel operele celor doi mari sculptori.

Această comparație între Brâncuși și Lehmbruck este doar un exemplu pentru modul în care opera și viața artistului român pot fi privite în paralel cu cele ale altor contemporani ai săi.

Hans (Jean) Arp a suferit și el influența lui Brâncuși. Așa cum se știe, el a inițiat în Elveția, împreună cu românii Marcel Iancu și Tristan Tzara, mișcarea dadaistă. Abia în 1931, în calitate de cofondator al Centrului de artă concretă din Elveția, Arp începe să se preocupe de lucrări de plastică totală. În raport cu sculpturile lui Brâncuși ele impresionează prin aerul lor jucăuș și deschis.

Ingo Glass consideră că „În afară de tratarea suprafețelor sculpturii, prin care aceasta este adusă la forma pură, Hans Arp a mai învățat de la Brâncuși repetarea acelorași elemente, așa cum acestea sunt folosite de către român la *Coloana Infinitului*, iar de Arp la sculptura *Persoană foarte mare*” (Glass, p.25).

În perioada sa dadaistă, Hans Arp a realizat, împreună cu Sophie Täuber, colaje arhitectonice riguroase din hârtie și stofă, „imagini de meditație abstractă, care își aveau originea în înclinația mistică a lui Brâncuși. Regularitatea tainică a dialogului dintre formă și suprafață din aceste lucrări s-a transformat mai târziu în sculpturile în aer liber ale lui Arp într-un dialog între formă și volum. În plasticile lui Arp, ca *Torsul* din marmură albă (1931), *Vis de bufniță* (1938), *Migdal mare* (1947) și *Daphne* (1960) respiră simplitatea brâncușiană” (Glass, p.21).

Ossip Zadkine a folosit și el procedeul ciopririi directe introdus de Brâncuși, atât pentru figurile sale de piatră, cât și pentru lucrările sale în lemn. În *Amintirile* sale, Zadkine își caracteriza stilul timpuriu, prin termenul de „ovoidism stilizat”. Prin „stilizat” el înțelege gestică manieristă a figurilor sale, iar prin „ovoidism” pare să facă aluzie în mod conștient la receptarea lui Brâncuși (Glass, p.21).

Ingo Glass crede că Zadkine a preluat în unele din lucrările sale polisate, trăsăturile fine, contopite în forma generală convexă a capului, de la bronzurile brâncușiene *Domnișoara Pogány* (1913) și *Capul de femeie* (1924-1925).

Zadkine va parafraza în sculptura sa *Sărutul* lucrarea brâncușiană cu același nume din 1907, care pentru artistul român a reprezentat „drumul Damascului”, iar pentru arta universală începutul sculpturii moderne. Zadkine redă însă motivul îmbrățișării mai degrabă ca într-un tablou.

Alberto Giacometti are în comun cu Brâncuși „atitudinea spirituală, tendința spre puritate și sinceritate – iar aceasta și pe planul meșteșugului, ca de pildă în ductul îngrijit al formelor și realizarea postamentului-bază și, în general, voința de simplificare lămuritoare a formelor” (Glass, p.24).

După A. H. Gombrich, sculptura lui Giacometti numită *Cap* (1927), „ar putea să ne ducă cu gândul la opera lui Brâncuși, deși nu a căutat atât simplitatea, cât expresivitatea cu mijloace reduse la minimum. Pe dală se văd doar două adâncituri, una orizontală și alta verticală; totuși, el ne privește la fel ca operele de artă tribale...” (Gombrich, p.592).

Un mare artist, Isamu Noguchi, care făcea parte dintr-o generație mai tânără, a suferit și el influența puternică a lui Brâncuși, după ce, în anul 1927 a intrat în atelierul acestuia și a fost apoi angajat ca asistent al maestrului. Influența românului asupra sculpturii timpurii, abstracte a lui Noguchi, realizate în lemn, piatră și tablă metalică „se vedește prin claritatea formei și prin tratarea directă a materialului de lucru. Noguchi va rămâne credincios acestor două principii în toată creația sa” (Glass, p.27).

Este foarte interesantă afirmația lui Brâncuși despre el: „Tu aparții unei generații noi, care va păși pe calea directă spre abstracțiune, fără a mai face abstracție de natură, așa cum a făcut-o generația mea” (apud Glass,

p.27). Este clară ideea că abstracțiunea este permisă, doar cu condiția să nu se facă abstracție de natură, de care Brâncuși era atât de atașat.

Sidney Geist consideră că „Influența lui Brâncuși în arta mondială a fost și este foarte mare. Mulți dintre sculptorii celebri ai vremii sale au ținut seama, în mai mare sau mai mică măsură, de concepția vizionară, de încarnațiile sale, de noul fenomen sculptural, care a înseninat opera sa. A avut influență asupra unor sculptori ca Henry Moore, ca Viani, Gilioli și Beoti poate și asupra lui Arp. Și asupra mea. Operele mele nu seamănă cu acelea ale lui Brâncuși. Mai curând modul său de a gândi, metoda sa de lucru m-au înrâurit” (apud **Pandrea, d**, p.329-330).

Și tot un sculptor american, William Zorlach, observă că „Opera lui Brâncuși a exercitat o mare influență asupra lumii artistice contemporane, nu numai în ceea ce privește sculptura, ci și arhitectura și desenul tehnic” (apud **Jianu, b**, p.26).

Influența lui Brâncuși în artă a devenit dominantă după cel de al Doilea Război Mondial și ține până în zilele noastre. Sculptura contemporană gravitează mai departe în jurul operei brâncușiene și se pare că ea va rămâne astfel pentru multă vreme. Explicația cea mai plauzibilă, care rezultă din chiar spusele artistului, ar fi aceea că Brâncuși a ajuns într-adevăr să exprime în sculpturile sale esența lucrurilor, care reprezintă în același timp „Spiritul”, cel „veșnic viu”.

CAPITOLUL 2

SURSELE FILOSOFIEI CREATOARE LA CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Originalitatea sculpturilor brâncușiene, ce provine mai ales din dualitatea arhaic/modern ce le caracterizează, ca și misterul semnificației lor (datorat mai ales lipsei unor explicații venite din partea artistului), coroborate cu modul viața al lui Brâncuși, marcat de o religiozitate profundă și complexă, și în mare parte tradițional românesc în mijlocul lumii moderne a Parisului de la începutul secolului XX, sugerează o legătură profundă între concepțiile religioase și filosofice ale marelui artist și opera sa, dincolo de influențele pe care probabil le-a primit de la curente artistice de avangardă (analizate în cap. 1). De aceea, consider că o cercetare aprofundată a biografiei sculptorului gorjean din aceste puncte de vedere, poate să arunce o nouă lumină asupra înțelegerii de adâncime a creației părintelui sculpturii moderne.

În această privință amintesc aici remarca pertinentă a Doinei Lemny: „Avem impresia că știm tot despre Brâncuși: atât despre biografia lui, din care unele episoade au fost povestite de el însuși sau de apropiații lui, cât și despre opera lui, prezentată în multe lucrări critice sau poetice. Dar Brâncuși ne scapă, deoarece se ascunde sub diferite «măști» pe care le folosește în mod conștient, mai ales în ultima perioadă a vieții sale, iar opera păstrează în continuare partea sa de mister. În ceea ce-l privește, viața și opera sunt indisolubile: adevărata biografie a lui Brâncuși se află în opera sa” (Lemny, b, p.13).

Dar „Legenda pe care Brâncuși a creat-o în jurul lui, și pe care anturajul lui a întreținut-o adesea”, continuă Lemny, „înfășoară acest personaj imperceptibil într-o aură de mister, care continuă să ne fascineze” (Lemny, b, p.14). Această aură el „a știut să și-o creeze prin întreaga-i atitudine și prin darul său de a rezuma considerații diverse în câteva fraze succinte. Ceea ce fascina și trezea curiozitatea celor care-l vizitau, mai cu seamă începând cu anii patruzeci, era o anume latură misterioasă a personalității sale, greu de definit, la care se adăuga faima – cu totul îndreptățită – că arta sa a dat o nouă orientare sculpturii secolului al XX-lea. Acesta este motivul pentru care mulți oaspeți ai atelierului au notat cuvintele lui Brâncuși, ulterior restituindu-le în cuprinsul revistelor vremii ori în cărți pe care le-au publicat” (Lemny, Velescu, p.35).

De altfel, trebuie specificat aici că însuși Brâncuși considera că „Între

viața publică și viața privată sunt tainice și organice legături. Biografia luminează opera, ideile și orice creație” (apud **Pandrea, c**, p.267). Pornind de aici începe o adevărată „căutare spirituală” pentru a descifra tainica legătură între originile, viața și convingerile filosofice și religioase ale artistului, pe de-o parte, și creația sa pe de altă parte.

În acest capitol voi încerca să scot în evidență mai ales factorii care au influențat și conturat în cele din urmă viziunea filosofică a artistului asupra lumii (vezi și **Buliga, b, d**), materializată ulterior în opera sa.

2.1. FILOSOFIA NATURALITĂȚII STRĂMOȘEȘTI

Mai mulți cunoscuți de-ai lui Brâncuși – îndeosebi artiști, istorici și critici de artă, scriitori – sau simpli vizitatori ai atelierului său au observat și apoi au relatat faptul că artistul a fost profund influențat în viața și opera sa de tradițiile populare ale satului românesc în care se născuse.

Această asumare a tradiției sale populare românești, și în special din zona Hobiței, poate fi constatată din: textele și aforismele lui Constantin Brâncuși, comportamentul său cotidian, felul în care și-a mobilat atelierul din Impasse Ronsin și influențele folclorului românesc în opera lui.

2.1.1. „Filosofia naturalității” în texte și aforisme brâncușiene

Asumarea înțelepciunii populare de pe meleagurile natale reiese clar din următorul text brâncușian: „Anticii spuneau să-ți iubești destinul? Eu mi-am iubit și nu mi-am părăsit nici o clipă strămoșii și filosofia lor, a naturalității. Nu sunt străbunii destinului nostru?” (apud **Pandrea, b**, p.249).

Dacă în acest caz, Brâncuși consideră net că filosofia strămoșilor săi era cea „a naturalității”, într-un alt text el face o distincție între aceasta și „doctrina străbunilor”, cu mențiunea că ambele conțin normele de conduită morală a acestora: „Țăranii știu, de la mic la mare, ceea ce este bine și rău. Tablele de valori sunt cuprinse în proverbe, în datini, în doctrina străbunilor și în filosofia naturalității” (apud **Pandrea, b**, p.253).

Artistul credea cu tărie că respectarea înțelepciunii strămoșești și conștientizarea faptului că destinul personal este implacabil marcat de înaintașii fiecăruia, pot conduce la o stare de liniște și pace sufletească: „Împăcarea de sine se instaurează în sufletul tău când te privești ca un inel dintr-un lanț nesfârșit al înaintașilor și când nu calci cu o iotă prescripțiile naturalității eterne” (apud **Pandrea, b**, p.249).

Despre olteni se exprima laudativ: „Prototipul juveților noștri are două fețe ca Ianus: omul de omenie și gospodarul cuminte al naturalității. Nu plânge niciodată. Surâde și construiește. Cunoaște voioșia ca o stare

permanentă. În momente grele iese viteazul la iveală. Aura feeriei îl scaldă cu azur” (apud Pandrea, b, p.249). Iar despre el însuși spunea: „Eu am fost, întotdeauna, un *prince-paysan*” (apud Zărnescu, p.148).

Brâncuși a explicat în mai multe rânduri modul în care se aplică „naturalitatea” în viață și artă. Astfel, „Naturalitatea în prietenie este emulația inteligențelor similare și fraternizarea camarazilor de arme. Prietenia este fenomen de tinerețe, conjugarea meseriilor și sfat la bătrânețe” (apud Pandrea, b, p.248); „Naturalitatea în iubire este tendința pasionată de a atinge absolutul, amalgamarea eurilor fruste, tinere și pure sau dornice de puritate” (apud Pandrea, b, p.248) (dar, atenție, „Iubirea omoară prietenia”; apud Pandrea, b, p.248); „Naturalitatea în sculptură este gândirea alegorică, simbol, sacralitate sau căutarea esențelor ascunse în material, iar nu reproducerea fotografică a aparențelor exterioare. Sculptorul este gânditor, iar nu fotograf al unor aparențe derizorii, multiforme și contradictorii” (apud Pandrea, b, p.248).

Brâncuși credea că „Dacă arta trebuie să intre într-o *comuniune cu natura*, ca să îi exprime principiile, trebuie să îi urmeze, însă, și exemplul acțiunii. Materia trebuie să își continue viața sa naturală și după ce au intervenit mâinile sculptorului. Rolul plastic pe care materia îl îndeplinește, în mod firesc, trebuie încontinuu descoperit și păstrat. A-i da un alt sens decât acela pentru care este menită de la Natură, înseamnă a o ucide” (apud Zărnescu, p.84); „Lemnul, spre ilustrare, este în sine și sub toate aspectele *sculptural*. Nu trebuie să-l distrugem, nu trebuie să-i dăm o asemănare obiectivă cu ceva ce natura a făcut dintr-un alt material. Lemnul își are propriile-i forme, caracterul său individual, expresia sa naturală; iar să dorești să îi transformi calitățile, înseamnă să îl nimicești, să-l faci steril. Același lucru se întâmplă și cu alte materiale, ca piatra, marmora sau metalele; și ele trebuie să își continue viața lor proprie, când gândul și truda artistului le prefac din sculpturi naturale, în sculpturi *artificiale*” (apud Zărnescu, p.84); „Sculptura rămâne o expresie a acțiunii Naturii (apud Zărnescu, p.85).

Așa cum am văzut anterior, Brâncuși considera că doar *românii și africanii* au știut cum să sculpteze în lemn, cel mai important pentru el fiind faptul că sălbaticii africani au știut să păstreze „viața materiei” în sculpturile lor fetiș din lemn (care rămân vii și expresive datorită „simțului omului”), material pe care nu l-au „rănit” și l-au „înțeles”. De aceea în arta primitivă nu vedem naivitate, ci marea voință neperversită care iese din creator.

Ideea de „viață proprie a materialelor”, ce se cere respectată de către artist, este legată de credința lui Brâncuși în faptul că materialele conțin spirit (suflet, esență spirituală), pe care sculptorul trebuie să știe să îl aducă la suprafață, după cum reiese din mai multe texte și aforisme (vezi cap. 3).

În acest fel o lucrare reprezintă forma vizibilă a esenței cosmice din interiorul materiei respective.

Brâncuși, așa cum declara, a „pornit, întotdeauna, de la o idee, *de la Natură*” (apud Zărnescu, p.92). Deplângea însă faptul că „Oamenii nu își mai dau seama de bucuria de a trăi, pentru că nici nu mai știu să privească *minunile Naturii*” (apud Zărnescu, p.92); „Puțini înțeleg cu adevărat ce minune însemnă *Viața*! E o minune că suntem purtați – pe un glob imens, care se învâртеște de veacuri, prin haos!... Existența noastră însăși este plină de minuni: copacii, florile și frunzele. *Cumințenia pământului!*...” (apud Zărnescu, p.91).

Între noua artă, practică de Brâncuși, și „miracolul Naturii” există o legătură: „Cei care și-au păstrat înlăuntru armonia ce există întru toate vietățile – este doar propria lor natură – vor contempla fără vreo eroare *Arta nouă*. Și vor vibra, simțind aproape miracolul Naturii” (apud Zărnescu, p.115).

Dacă „Anticii iubeau maximele și țărani își păstrau proverbele”, spunea Brâncuși, „Plebea zisă burgheză nu mai cunoaște nici o normă. Rapacitatea și concurența au omorât regulile seculare ale naturalității”. Așadar, „Înapoi la natură și la naturalitatea filosofică, adică la «cumințenia pământului»” (apud Pandrea, b, p.248). Tot el avertiza: „Obstacularea naturalității duce la sterilitate pe toate planurile” (apud Pandrea, b, p.248).

O idee de-a sa, notată pe o foaie de hârtie, trimite la vechile legende românești și de asemenea la concepția arhaică de „Cosmos viu”: „tatăl nostru este soarele și mama noastră este pământul” (apud Lemny, Velescu, p.76).

Unele din ideile brâncușiene de mai sus converg cu opinia lui Petre Pandrea, care l-a cunoscut bine pe artist, purtând cu el numeroase discuții filosofice. După el, „C. Brâncuși a avut o viziune asupra lumii și asupra vieții ca orice filosof sau discipol în filosofie. Viziunea sa globală asupra lumii a fost moștenită de la Hobița-Gorj cu întreg bagajul de înțelepciuni și de experiențe, concretizat în proverbe și zicale mnemo-tehnice...” (Pandrea, c, p.94). Acest bagaj a fost sporit apoi mai ales prin lecturi. Materialul „imens folcloric-științific, adunat cu osârdie de către cercetători ca: Artur Gorovei, Pamfil, Gh. Dem. Theodorescu și – the last but not least – de Iuliu Zane în cele zece volume de *proverbe ale românilor* puse în paralelă cu proverbele multor popoare. *Proverbele românilor* ale lui Iuliu Zane a fost o lucrare monumentală tipărită de Academia Română, cu mari repercusiuni asupra unor intelectuali din generațiile lui Brâncuși și după Brâncuși. Acest material s-a aflat în posesiunea lui Brâncuși, în lăcrele gorjene la Paris, din tinerețe până la adânci bătrânețe. Aici se află, după opinia mea, izvorul principal subteran al filosofiei, oralității și comportamentului său etic în

viața pariziană, care l-a diferențiat față de amicii săi de boemă prin care a rămas pilduitor și chiar legendar” (Pandrea, c, p.94).

În momentul nașterii lui Brâncuși, basmele românilor făceau parte integrantă din credințele religioase populare. Lui Brâncuși îi plăceau mult basmele românești. În biblioteca lui „se găseau numeroase basme, culese de folcloriști și scriitori cunoscuți ca Ion Creangă, Mihai Eminescu și Demian Teodorescu. El însuși a încercat chiar să scrie o lucrare de proză scurtă, cu totul conformă poveștilor românești cu animale...” (Balas, a, p.50).

După Petru Comarnescu, „țărănia” lui Brâncuși trebuie înțeleasă „ca o stare de spirit, ca o modalitate specifică de a se apropia de valorile vieții și ale artei, ca o capacitate de trăire mai simplă, mai legată de realitățile elementare, de comuniunea cu natura. Cu inteligența sa remarcabilă, cu dorința sa de o cunoaștere cât mai largă, Brâncuși și-a însușit multe din bunurile civilizației și, în sensul strict al cuvântului, el nu a mai fost țăran încă de pe când studia la București [...] Dar a spune că, oricât de mult și-a lărgit el orizonturile și și-a îmbunătățit experiența de viață, el și-a păstrat apartenența la ceea ce satul oferea mai de preț ca valori estetice și etice și că pe acestea le-a avut ca îndreptar în felul de a trăi și mai târziu ca surse de inspirație în arta sa – acesta este adevărul, ce trebuie înțeles în implicațiile lui [...] Fondul țărănesc al stilului de viață pe care l-a ilustrat Brâncuși constă într-o mare puritate sufletească, într-o dârză disciplină de artizan, într-o nesecată năzuință de a cunoaște înalte valori ale existenței. Ceea ce uimește și în viață și în opera lui este tocmai capacitatea de a păstra ce are mai de preț în ilustrațiile culturale ale lumii din care a purces și totodată de a le folosi și dezvolta în cuprinsul culturii universale [...] Ceea ce se desprinde limpede din biografia sa este, pe de o parte, faptul că el nu s-a dezis niciodată de fundamentele culturii de obârșie și că totodată a urmărit să-și găsească o cale înaltă de realizare ca artist” (Comarnescu, p.144-145).

Petru Comarnescu crede că în celebra replică prin care Brâncuși l-a refuzat pe Rodin, „la umbra copacilor mari, nu crește nimic” (Comarnescu, p.146), se manifestă „năzuința oricărui creator de a fi el însuși, de a ajunge la «realizarea de sine», dar stilul replicii aparține țărăniei, înțelepciunii sale de om din popor și însăși metafora cu copacul provine dintr-o îndelungată comuniune cu natura (Comarnescu, p.146).

Henri-Pierre Roché evocase și el „spiritul de țăran” al lui Brâncuși (apud Lemny, a, p.33), iar Calvin Tomkins îl descrie astfel pe sculptor: „Brâncuși [...] era un personaj foarte atrăgător. De o frumusețe masculină și foarte încrezător în geniul său, el avea un umor aspru de țăran și un repertoriu de povestiri fascinante, rezultat al experienței sale de luptă pentru supraviețuirea artistică” (apud Lemny, a, p.23).

După unul din cei mai profunzi exegeți ai operei brâncușiene, Ionel Jianu, tradiția este un „lanț de valori morale transmise de la o generație la alta de-a lungul secolelor” (Jianu, c, p.49). Iar pentru a înțelege rolul tradiției în arta lui Brâncuși, trebuie să se țină cont că activitatea sa creatoare este legată de două culturi diferite: de cea românească (și în speță de faptul că fiind țaran de origine a beneficiat de moștenirea artei populare) și de cea pariziană, fiind unul din cei mai iluștri reprezentanți ai celebrei Școli de la Paris (care reunea artiști din toate țările lumii).

Ionel Jianu apreciază că „Opera de artă nu este un act izolat. Ea se leagă de un ansamblu de valori morale care constituie cultura unei societăți într-o anumită etapă a evoluției sale. Nu este decât o verigă dintr-un lanț lung care depășește cu mult existența artistului” (Jianu, c, p.49). Brâncuși însă s-a „detașat de marile tradiții ale sculpturii occidentale, care n-au trezit nici un ecou în sufletul său de țaran. O altă experiență omenească, o altă memorie ancestrală, acumulate din vremuri imemorabile, acționau în subconștientul său ca să-l conducă spre alte orizonturi. În Orașul Lumină, care, la începutul acestui secol, trăia în ritmul revoluției industriale, Brâncuși rămânea din punct de vedere spiritual un cioban din Carpați, plin de propriile sale tradiții” (Jianu, c, p.51). Ca „orice țaran, Brâncuși credea în minuni. Dar, pentru el, minunea însemna manifestarea spiritelor care se află în lucruri. Atribuind artei sale scopul de a contribui la recunoașterea miracolului vieții, Brâncuși urma tradițiile străvechi ale artei primitive și artei populare, a căror funcție era aceea de a exprima miturile și prezența sacrului” (Jianu, b, p.52).

Intenția lui Brâncuși se pare că „a fost aceea de a relua limbajul printr-o întoarcere la izvoarele primordiale, unde ar putea regăsi, în toată simplitatea, esența lucrurilor. Nu mai era vorba de a îndepărta o forță malefică, ci de a-l elibera pe om de obsesiile sale și de a-i permite să se apropie de absolut. Din această eliberare în urma frecventării firești a forțelor invizibile trebuia să rezulte bucuria pură care avea să constituie scopul artei sale” (Jianu, c, p.52).

Ionel Jianu crede că „În temele principale ale lui Brâncuși [...] regăsim întoarcerea la izvoarele celor mai vechi tradiții păstrate de țaranii români. Acesta este aportul original al artei sale în ansamblul Școlii din Paris. El ne-a permis să susținem teza că arta lui Brâncuși exprimă maniera de a gândi lumea a țaranului român. Tradiția face parte integrantă din această viziune a lumii. Nu este o referință exterioară, ci un element constitutiv al filosofiei sale” (Jianu, c, p.54-55).

Edith Balas consideră că „Brâncuși nu a fost un outsider, izolat la Paris, așa cum originalitatea artei sale i-a făcut pe mulți să creadă, ci că a fost foarte implicat în avangarda pariziană [...] În vreme ce metodele lui de

lucru erau pe de-a întregul pariziene, multe din formele pe care le-a folosit sunt ancorate în tradiția românească” (Balas, a, p.7). Chiar dacă impactul folclorului și al obiceiurilor românești asupra multora din operele sale rămâne ipotetic, este „o certitudine, totuși, că Brâncuși a făcut apel la zestrea sa tehnică și vizuală atunci când și-a zămislit sculpturile și ar fi de mirare să nu se fi folosit și de zestrea spirituală. Nu era singurul care făcea acest lucru, căci în preajma primului război mondial, artiștii de toate felurile căutau inspirația în tradițiile populare, verbale, vizuale și muzicale ale continentului european” (Balas, a, p.56).

Dezbătând problema „Ce a fost oare Constantin Brâncuși, un țăran român sau un intelectual sofisticat?” (Balas, a, p.17), E. Balas ajunge la concluzia că „Brâncuși a avut o dublă personalitate, exprimată prin dualismul artei sale. Pe de o parte, era un filosof subtil, un intelectual împins spre căutarea adevărului absolut. Era antimaterialist, căutând să se elibereze de greaua povară a materiei. Din punct de vedere afectiv era reținut, impersonal și neimplicat. Această latură a personalității sale s-a exprimat în sculptura de o puritate și armonie aproape clasice, modernă însă prin prefigurarea viitorului [...] Pe de altă parte, el era țăran: milos, hâtru, sarcastic, amuzant, brutal, intuitiv și materialist. Era arhaic, un primitiv străvechi, îndrăzneț, imprevizibil și înțelept. Acest aspect s-a exprimat prin metoda adăugirii, prin asamblarea unor părți din obiecte diferite pentru a crea o sculptură [...] Mare parte din realizările lui Brâncuși se bazează pe capacitatea lui de a contopi două atitudini importante. Prima este dragostea față de natură, atitudinea dionisiacă a unui țăran condus de instinct îmbinat cu o forță mistică, însuflețit de voioșie și umor. Cealaltă atitudine este apolinică, punând accentul pe perfecțiunea formei, sobrietate clasică și stăpânire a emoțiilor. Prin împăcarea acestor tendințe antagonice, Brâncuși a reușit să creeze un stil nou” (Balas, a, p.17–18).

C. Antonovici spune despre acest artist că „În artă el a fost pe drept cuvânt un adevărat *intelectual* și un adevărat *sclav* al ei. Aparența de țăran – așa cum o susțin unii, a avut-o în apucături neimportante, în muzica folclorică, însă *nu* acolo unde trebuia să despice firul de păr în patru” (Antonovici, p.93).

Adaug aici și caracterizarea pe care o face Ezra Pound lui Brâncuși (în 1921): „Este înainte de toate un om care iubește perfecțiunea” (apud Cabanne, p.142).

În crearea mitului de țăran-sculptor a contribuit și atitudinea de meșteșugar a lui Brâncuși. După E. Balas, „Cinstirea muncii, respectul față de materiale, evitarea teoretizării și, poate cel mai important, lipsa de interes față de deosebirile ierarhice între «artă» și «meșteșug», «estetic» și «utilitar»

– toate acestea dovedesc o atitudine care este mai puțin cea a unui artist conform tradiției post-renascentiste, cât cea de meșteșugar” (Balas, a, p.27).

Paul Morand crede și el că „Brâncuși este un artizan înăscut. El nu are nici elevi nici ucenici, polizori sau cioplitori în marmură. Face singur tot. Materialele îi sunt întotdeauna fidele, i se abandonează. El le apropie din toate părțile. A practicat toate meseriile” (apud Deac, a, p.58).

De altfel, Brâncuși admira mult meșteșugarii, artizanii, după cum reiese și din următoarele texte: „*tăietura directă* impune o confruntare fără de milă între artist și materialele pe care el trebuie să le învingă. Și, aici este necesar meșteșugul. În fond, dacă te gândești bine, nu au existat decât admirabili artizani în sculptură, nu mari artiști” (apud Zărnescu, p.86); „Artizanii sunt frații noștri. Suntem ce sunt și ei, lucrători în aer liber și nu doar șobolani de atelier” (apud Balas, a, p.27). E. Balas observă că „Una dintre pietrele de temelie ale esteticii meșteșugărești brâncușiene a fost accentul pus pe rolul muncii fizice în cadrul procesului de creație” (Balas, a, p.27). Dar „imaginea de artizan pe care și-a creat-o Brâncuși însuși nu a fost doar consecința anilor trăiți în România [...] Brâncuși nu a fost un primitiv ci, mai curând, unul din cei mulți din generația sa care priveau în urmă ca să pășească înainte” (Balas, a, p.32).

Simțul ascuțit al originii materialelor din natură „este o atitudine, care-l caracterizează în general pe artistul popular sau pe omul primitiv, pentru care procesul creației începe odată cu căutarea bucății de lemn sau piatră potrivite...” (Balas, a, p.28).

Pierre Cabanne, vorbind despre cultura populară a artistului consideră că „Paradoxal, inventatorul sculpturii moderne care va fi Brâncuși se hrănește din cultura și spiritualitatea veche, primitivă; viziunea sa asupra lumii se situează în zorii civilizației occidentale. Ea este arhaică și populară, legată la cea mai veche dintre practicile prin care omul s-a exprimat, cioplirea directă a pietrei sau a lemnului, adică a materiei esențiale, aceea care este zeu și spirit deodată. Ea a inspirat aparența idolilor sau a fetișurilor care fură protectorii omului, substituiți ai divinității, când lumea era la începutul său [...] Mediul peisagistic și social unde se nascu Brâncuși este de o extremă simplitate [...] Viața rămase acolo neschimbată de secole, «frumoasă și armonioasă», va zice Brâncuși, atașată la tradițiile patriarhale care marcară profund adolescentul” (Cabanne, p.16-18).

După M. Eliade, „Atitudinea lui Brâncuși față de materiale și mai cu seamă în privința pietrei, ne va ajuta poate, într-o zi, să înțelegem ceva din mentalitatea oamenilor preistorici. Căci Brâncuși se apropia de unele pietre cu reverența în același timp exaltată și neliniștită a cuiva pentru care un asemenea element manifesta o putere sacră, constituia o hierofanie. Nu vom ști niciodată în ce univers imaginar se mișca Brâncuși în timpul

îndelungului său efort de a polisa, dar această intimitate prelungită cu piatra, încuraja, fără îndoială, «reveriiile materiei», strălucit analizate de G. Bachelard. Era un fel de imersiune într-o lume a profunzimilor în care piatra, „materia” prin excelență se revela misterioasă întrucât încorpora sacralitatea, forța, întâmplarea. Descoperind «materia» ca sursă și loc al epifaniilor și al semnificațiilor religioase, Brâncuși a putut regăsi sau presimți emoțiile și inspirația unui artist din timpurile arhaice” (Eliade, i, p.17-18).

2.1.2. „Filosofia naturalității”, animism și panteism

Pierre Courthion observa că „Fără a conta arhaismul estetizant, fără o dorință excesivă de simbolism, Brâncuși ne repune într-o stare de animism. Este în el o reluare instinctivă a funcției elementare și fabulatoare [...] Brâncuși se întoarce la Verb, la starea în care ideile (care nu fuseseră încă otrăvite de intelectualism) nu erau despărțite de sursa lor, când gândirea era acțiune” (Courthion, p.327). Tot el apreciază astfel opera lui Brâncuși: „Prin însăși valoarea sa, această sculptură dobândește o calitate transcendentă. Răbdarea înlătură în ea ceea ce se opune elanului” (Courthion, p.327).

După E. Balas, convingerea lui Brâncuși „că lucrurile naturale au o «esență cosmică», pe care artistul are menirea să o dezvolte vizual, corespunde pe deplin cu panteismul animist care este adevărata credință a țăranilor români. Biserica ortodoxă nu a avut niciodată o influență spirituală supremă asupra vieților lor, în parte datorită afilierii clerului la protipendadă și a folosirii limbilor străine – slavonă sau greacă – la slujbe. Deși creștini cu numele, oamenii de la țară își găseau în continuare valorile trainice în forțele naturii care le influența viața de zi cu zi. Ei aveau tendința de a fi religioși până la misticism, dar în vechea tradiție a strămoșilor lor. Respectul lui Brâncuși pentru materiale poate fi înțeles astfel ca o consecință a venerației sale profunde față de «viața naturală» cuprinsă în ele [...] Într-adevăr, ceea ce mulți comentatori au denumit cu un termen larg «filosofia» lui Brâncuși este de fapt strâns înrudită cu panteismul României rurale: adâncă smerenie în fața lucrurilor, însuflețite și neînsuflețite; dorință arzătoare de renunțare la propria individualitate pentru a te contopi cu natura; credința în echilibrul cosmic atotputernic și omniprezent” (Balas, a, p.28-29). Acest fapt ar putea explica și atracția puternică a lui Brâncuși față de învățăturile înțeleptului buddhist Milarepa, mai exact datorită asemănărilor fundamentale dintre misticismul tibetanului și idealismul înăscut al sculptorului român (Balas, a, p.29).

Aceeași filosofie brâncușiană panteistă intră în consonanță și cu tradițiile indiene: „India! Mă simt în India ca la mine acasă. Ceea ce îmi

place în India este vitalitatea enormă, vitalitatea copleșitoare, obișnuită poate numai negrilor și asiaticilor [...] În India am găsit înțelepciunea mea milenară, păstrată sub ploile Occidentului și ale tuturor stupidităților, am găsit *la paix et la joie!*... Am găsit demnitate fără trufie și amabilitate – fără de slugărnice” (apud Zărnescu, p.122).

Comentând acest text, Sergiu Al-George consideră că „Brâncuși a regăsit în India înțelepciunea milenară a folclorului românesc, iar M. Eliade și-a deschis calea spre înțelegerea aceuiași folclor după ce descoperise primordialitatea care generase culturile folclorice asiatice: «Acolo, cred, în Bengal, am văzut cât de bine se înțelege folclorul românesc sau sud-est european, când se înțeleg izvoarele acestor civilizații asiatice. De acolo am reluat firul cu istoria, mai precis cu protoistoria neamului românesc». Concomitent cu sentimentul comuniunii celor două lumi, Brâncuși marcase totuși un anumit decalaj. Menționând «ploile Occidentului» și «stupiditățile», se referea la un proces care pe de o parte a efectuat o coroziune ducând la fragmentarea și anihilarea unor părți din ansamblul moștenirii noastre spirituale, iar pe de altă parte – ca o consecință directă – a aruncat asupra-i un vâl de neînțelegere și discreditare. Deși mediul nostru rural, ca și cel al altor state din răsăritul Europei, deține o cultură folclorică cu puternice – poate cele mai puternice – atașe în experiența simbolică a lumii arhaice, din această experiență nu ne-au rămas decât în artă și în praxisul ritual o sumă de imagini și gesturi lipsite de sensurile miturilor din care descind: de aceea, deși tardiva noastră cultură citadină era deschisă în principiu spre recuperarea folclorului, totuși nu s-a putut valida spiritul, ci ornamentul și litera acestui fond arhaic; în măsura în care, lipsite de sensul lor, fragmentele acestui fond străvechi contraveneau unei realități concepute doar pe dimensiuni citadine, unele dintre acestea erau discreditate și chiar repudiate ca pernicioase superstiții absurde. Originea sătească a lui Brâncuși, dintr-o regiune de munte oltenească, pătrunsă de o mare tradiție, ca și puterea intuiției sale, i-a permis sculptorului gestul marelui curaj cultural de a regăsi sensul primordial nu numai în ornamental dar chiar și în acest fond considerat discreditat și irecuperabil [...] Dacă nu ar fi accedat la aceste înțelesuri inexplicite, încifrate doar în supraviețuirile folclorice, Brâncuși nu ar fi putut dobândi sentimentul unei comuniuni de dincolo de milenii cu India” (Al-George, p.20-21). Dar creația lui Brâncuși, continuă indianistul român, „are mai ample consonanțe culturale cu lumea indiană decât însuși folclorul din care a pornit. Arta sa presupune nu numai o coborâre spre originile comune și spre sensurile simbolice primordiale, dar totodată și o ridicare spre ceea ce se află implicat în acestea, ca ontologie și filosofie a formei estetice” (Al-George, p.22).

V. G. Paleolog, în cartea sa *Brâncuși-Brâncuși* (1976) introduce capitolul numit „Calendarul păgân al lui Brâncuși”, care este realizat după un manuscris al exegetului scris în limba franceză, datând din anul 1939. Acesta reflectă „informații orale primite de la Constantin, care le știa din tradiția familiei și îndeosebi de la trebnica Maria a Diaconului, mama lui” (V. G. Paleolog, c, p.143). Aici exegetul rezumă tot ce a „învățat din spusele lui Constantin Brâncuși, referindu-se la rădăcinile lui strămoșești” (V. G. Paleolog, c, p.143) și confruntă aceste informații cu cele aflate și culese de el în ținuturile în care a trăit și a muncit. Schițează astfel „trăsăturile elementare care au format cultura de acasă” a lui Brâncuși, care forma „baza viziunii sale despre lume” (V. G. Paleolog, c, p.143).

După V. G. Paleolog, „Largile și profundele urme lăsate de cucerirea romană și concomitent de creștinism, care în alte țări au modificat complet structura spiritualității unor neamuri – cum a fost cazul în Galia și în Iberia – nu au corodat decât formele exterioare și aparente ale poporului din masivul Carpaților și a șesurilor dunărene, străfundul spiritual rămânând aproape intact și curat. Această supraviețuire pare a fi specifică geniului propriu al acestui neam – de a se adapta formelor sociale și spirituale cele mai diverse și neașteptate, fără totuși să le îngăduie o modificare a miezului său spiritual. Constantin Brâncuși, învățând elementele culturii urbane românești și asimilând apoi cele ale civilizației apusene la Paris, a procedat la fel ca și străbunii lui” (V. G. Paleolog, c, p.144).

Nicolae Iorga, discutând asupra sensului cuvântului de *provinciales*, prin care se desemna și populația daco-romană rămasă după retragerea aureliană, se întreabă: „Dacii din sate, încă incomplet romanizați, erau ei cuprinși în această democrație? *Să nu uităm apoi pe dacii de peste hotare, așa de vioii și temuții carpi, a căror coborâre a trebuit să urmeze îndată după părăsirea oficială a provinciei.* Cu dreptate întreabă un cercetător german mai recent ce s-a făcut cu ciobanii...” (Iorga, p.19).

Se pare că după măsura împăratului Aurelian, „Dispariția cetăților era lucrul cel mai ușor” (Iorga, p.19) apreciază Nicolae Iorga. El citează descoperiri conform cărora „nu numai orașele și cetățile romane de pe malul Dunării [...] au fost locuite, *dar chiar și în interiorul Olteniei, până la linia marelui val roman, numit «Brazda lui Novac», atât așezările romane fortificate, cât și așezările civile daco-romane au continuat a fi locuite, având puternice legături cu Moesia*” (apud Iorga, p.20). Și Vasile Pârvan crede că „cu toate năvălirile barbare, viața civilizată în centrele antice dobrogene nu încetează a dăinui în formele ei originale, supuind ea sufletește pe barbarii foederați, iar nu lăsându-se barbarizată de aceștia...” (apud Iorga, p.20).

Nicolae Iorga apreciază că „Barbarii n-au distrus și n-au gonit pe «romanii» balcanici, acum formați în veacul al III-lea, măcar ca și galo-romanii cu o figură bine determinată din apus. *Ei au fărâmițat și sărăcit: atâta. N-au ocupat cu intenție provinciile, ci au ucis pentru mult timp drumurile, cu toate urmările ce puteau pleca de acolo*” (Iorga, p.77). Astfel, în secolul IV se va face o nouă sinteză cu barbarii.

Marele savant consideră că „și caracterul popular al vieții din sud-estul roman, și din Balcani, se păstrează. O inscripție latină de la Marcianopol arată că paza e încredințată și lui «dominus mundi», dar și «virtuții oamenilor». Latinismul rural invadează chiar orașul. Căci de la Dioclețian înainte toate vechile osebiri dispar. Satul se impune ca formă generală: *opidum*, orașul, e numai un sat mai mare și întărit. Era deci o întoarcere la satul de unde se plecase (Iorga, p.78).

În capitolul „Legea românească” din *Istoria românilor*, Nicolae Iorga analizează credința românilor și în special modul în care aceștia au aderat la „superstițiile iudaice”. Astfel, „trecerea la creștinism e foarte adesea o simplă traducere din păgânismul anterior. S-a arătat adesea de unde vine marele cult al Maicii Domnului, în Apus ca și în Răsărit, și s-a recunoscut cu dreptate în Sfântul Gheorghe continuarea atât de popularului «erou trac». Cosma și Damian apar în veacul al IV-lea ca înlocuitori ai dioscurilor la Caverna” (Iorga, p.83). Termenul „*dominus et deus*” începe de la Domițian. Se invocă «Zeul cel mai înalt, stăpânul vânturilor și a toată carnea» pentru a descoperi pe ucigașii nedescoperiți. Și dogma Treimii se poate găsi în lumea barbară” (Iorga, p.83).

În ceea ce privește „sinteza religioasă a poporului nostru, ceea ce lipsește cu totul e amintirea zeului local, care nu e cel mai mare, ci cel mai activ. Sfinților nu li s-a repartizat niciodată un anume ținut; ei nu sunt legați, ca la greci, dar și la francezi, de un anume munte, – Sfântul Ilie la Delphi, în locul lui Apollon –, de o anume apă, cu nimfele sale, de o pădure [...] În religia românului e și ceva general, universal. El n-a înțeles niciodată să-și fie un Dumnezeu pentru sine. Lumea toată e divină, dar e divină pentru toți oamenii fără osebire. În credința acestor rurali va trăi mai mult acel Dominus Deus-Dumnezeu al secolului al III-lea decât Sabaotul noii religii ebraice” (Iorga, p.84).

După Gh. Vlăduțescu, „Dumnezeul legendelor cosmogonice [românești, n.n.] nu este identic cu acela al religiei. Are chip omenesc și se poartă ca un bătrân înțelept, este creator al lumii și veghează asupra-i dar e «lipsit de acea aureolă cu care îl înconjoară cultul religios»” (Vlăduțescu, p.140). De asemenea, „Dacă este creator, acest Dumnezeu se află subordonat ca atare față de materia (apa) începuturilor și dependent – prin complementaritate – de «Nefărtate». De două ori, deci, decade din condiția

de principiu, fundamentală în spiritualismul teologic și filosofic [...] Se confundă, în cele din urmă, cu lucrurile, întrucât este principiul ordinii și armoniei lor” (Vlăduțescu, p.140-141).

O atare viziune „împletește în țesătura ei un panteism și un deism *sui generis*”. Nu aflăm într-însa nici panteismul mistic – lumea în Dumnezeu – nici panteismul ori deismul savant al lui Bruno și respectiv al lui Descartes sau Newton. Dumnezeu rămâne în afara lumii și lumea, prin materia ei, autonomă în mod absolut, relativă prin formă, nici nu emană din el, ca lumina din lumânare (panteismul emanaționist al lui Plotin), nici nu-i alcătuiește trupul (panteismul brunian). Fără a forța lucrurile, mai degrabă acest vag panteism suportă analogia cu acela medieval, al lui David de Dinant, în care Dumnezeu era un element al lumii alături de materie (*hylé*) și de inteligență (noūs)” (Vlăduțescu, p.141).

Redau aici și sinteza pe care o face marele marele etnolog român R. Vulcănescu, privind sursele de inspirație și etapele pe care le-a parcurs artistul în creația sa: „În opera lui C. Brâncuși se relevă câteva trăsături și dominante mitice care emerg din *mitologia română*, în expresia ei locală. E vorba de *mitologia satului gorjean*, în speță de *mitologia plaiurilor Hobiței* din jurul satului natal. *O mitologie trăită cu intensitate în anii copilăriei*, în gospodărie și în anii adolescenței, ca simplu mânuitor la oi [...] Această mitologie locală, a copilăriei și adolescenței lui Brâncuși⁵¹, va constitui mai târziu în viața artistului *substratul mitologic*, rezervorul de inspirație la care sculptorul va recurge permanent în creația sa. Peste mitologia mirifică a copilăriei și adolescenței lui Brâncuși, ca și aceea a lui Lucian Blaga, se adaugă *mitologia experiențelor artistice* din perioada instrucțiunii la Școala de Arte și Meserii din București și, mai apoi, a specializării în atelierele de sculptură din Paris; rezultat al contactului cu capodoperele artei plastice antice europene și extraeuropene, în muzee și expoziții, și al contactului cu o vastă literatură de specialitate plastică. În perioada de perfectare a sculpturii la Paris, înclinațiile, preferințele, aspirațiile și ideile creației lui tot mai elevate își perfectează *o mitologie personală* însuflețită de *o estetică a basmului și o estetică a mitului*, care, în fond, este un cadru de întrebări și răspunsuri, de căutări și găsiri, solicitate de universul tot mai cuprinzător al idealului plastic urmărit de sculptor. În faza incipientă a creației lui majore, trei monumente singulare sunt în măsură să ne destăinuie drumul pe care avea să se fixeze mitologia personală a lui Brâncuși. Ne gândim la *Rugăciunea*, monument funerar din cimitirul de la Buzău, *Cumințenia pământului*, monument în cimitirul Dumbrava de la Buzău, și *Sărutul*, monument funerar din cimitirul Montparnasse de la Paris. Toate aceste trei

⁵¹ Botanică, zoologică și antropomorfă.

monumente înfățișează nudul⁵² remodelat conform noii lui estetici mitice [...] Aceste trei statui singulare fac parte din aceeași familie de motive mitice: femeia nudă înaintea morții inevitabile [...] În această fază majoră a creației lui, sculptorul Brâncuși se apleacă mereu asupra temelor mitice inedite ale copilăriei și adolescenței lui. E [...] un fel de *palingenezie tematică*, inspirată din *estetica mitului* și *mitologia artistică română*. Îndeosebi operele plastice de tinerețe se referă la o tematică mitică explicită” (Vulcănescu, p.618-619).

2.1.3. Comportamentul „tradițional” al lui Brâncuși în viața cotidiană

Petre Pandrea, un prieten apropiat al artistului, constată că „Viața lui Brâncuși este o viață de țăran cuminte [...] Normele de comportare față de vecini și față de prieteni sunt normele satului românesc și ale satului de pretutindeni [...] Normele despre amicitie din doctrina lui Brâncuși sunt norme ale țăranului stoic carpatin și ale intelectualului stoic european din ultimele două mii de ani” (Pandrea, c, p.70); „Doctrina lui Brâncuși este doctrina strămoșilor anonimi și ancorarea în valorile poporului, care suportă istoria. Poporul creează istoria și arta în fragmente esențiale și duce mai departe istoria ca pe o faclă a vieții” (Pandrea, c, p.69–70).

Brâncuși i-a spus lui Petre Pandrea că „valorile binelui și ale răului se află în doctrina străbunilor”, dar „Nu toți înaintașii și moșii noștri sunt bunii, ci numai *stră-bunii*” (apud Pandrea, d, p.353).

Brâncuși „ținea cont de «gura satului», de morala cotidiană populară, de semenii săi, de frații săi, de ucenicii săi. Valul de umanitate și valul de cordialitate izvorau, cotidian, din adâncuri. Se încadraseră în omenie” (Pandrea, c, p.70); „Constantin Brâncuși păstrase simțul comunitar al satului patriarhal, cutumele și principiile rezultate din experiențe milenare” (Pandrea, c, p.41). Era cunoscut prin bunătate, omenie și bună vecinătate, „virtuți pe care le prețuia Brâncuși și le practica în viața cotidiană ca norme etice dintr-un sistem de gândire și sensibilitate”. Dar, artistul „Se avea bine cu vecinii buni. Devenea rău cu vecinii răi, colțos și zgomotos. Nu i-au lipsit prietenii numeroși. Se certa numai cu proștii” (Pandrea, b, p.68).

Brâncuși era cunoscut ca fiind un om cumpătat: „Predica lui Brâncuși la Paris a fost predica închinată cumpătării [...] Țăranul autentic și mijlociu este omul cumpătării” (Pandrea, c, p.30); „Brâncuși nu era zgârcit

⁵² R. Vulcănescu consideră că „Nuditatea redată fără ostentație este simbolul purității genuine a omului încadrat în ordinea cosmică [...] Nuditatea nu e un pretext, ci un simbol al naturii spirituale, al încadrării în ordinea eternă a al fapturilor trecătoare pe acest pământ...” (Vulcănescu, p.619).

și nici risipitor, ci om chivernisit, ca orice oltean mijlociu și tipic” (Pandrea, c, p.40). El credea că idealul uman (*l'homme comme il faut*) se află pe meleagurile românești.

Artistul era de asemenea și foarte ospitalier: „Ospitalitatea lui Brâncuși putea fi homerică. A fost decretată ca atare în tinerețea sa boemă” (Pandrea, c, p.30).

Pandrea concluzionează că „Brâncuși și-a păstrat valorile morale localnice oriunde valurile vieții i-au împins luntrea. A fost ospitalier cu alții și cumpătat cu sine [...] în pustnicia celor șase zile de lucru săptămânale, adopta regim lacto-vegetarian, predica lepădarea de sine și a practicat-o. Nu era yogism, ci cumpătare rurală” (Pandrea, c, p.31). După cum relatează P. Pandrea: „Ca toți oamenii de munte din România, Constantin Brâncuși era un mare amator și consumator de mămăligă” (Pandrea, d, p.241) și avea și obiceiul țărănesc de a pune laptele la prins (pe coridorul atelierului).

Nu numai că era în general lacto-vegetarian („La vârsta mea, eu pot fi lacto-vegetarian”; apud Pandrea, d, p.247), dar își îndemna și prietenii să fie, ca în cazul lui Amedeo Modigliani și Petre Pandrea. Totuși „Felurile de mâncare și băuturile, pregătite de el însuși, pe care le oferea prietenilor – desfășurând, în primii ani, o ospitalitate aproape homerică – erau pe cât de primitive, pe atât de rafinate” (Giedion-Welcker, p.40). De altfel, „Multe relatări se referă la felurile gătite de el, mâncăruri tipic românești ca varza acră, castraveții murați și mămăliga sau friptura la grătar – filé de vită sau but de miel. După masă obișnuia să-și servească oaspeții cu «păhărele de tărie românească» după cum relatează Man Ray...” (Balas, p.25).

Brâncuși mânca de regulă acasă și doar foarte rar prin localuri. Cu toate acestea „Nu disprețuia salonul, restaurantul, crâșma sau cafeneaua, unde se strâng bărbății, la taifas, în jurul cărnurilor, vinurilor sau la șvarț” (Pandrea, c, p.39-40). El evita însă „paharul și cărnurile pentru lutul lui vânjos, lipsit de maladii. Pentru tensiunea sa intelectuală n-avea nevoie de adjuvante și de stimulente” (Pandrea, c, p.42). Credea că berea produce „cețuri metafizice” pe creier și detesta și șprițul (Pandrea, c, p.42). Mai precis „Socotea berea ca o cauză a pâclelor pe creierul nemțesc și superficialitatea pariziană ca efect al absintului, al vermurilor și al spirtoaselor prea tari, ale aperitivelor” (Pandrea, c, p.43).

Petre Pandrea mai auzise de la rudele sale de pe malurile Oltețului teoriile despre băutură (vin) pe care le făcea Brâncuși în mod obișnuit (Pandrea, c, p.43).

Constantin Brâncuși avea preocupări metodologice în domeniul alimentației ca un veritabil pedagog și moralist. Despre consumul de carne spunea de pildă că „Regula în alimentație este ca să consumi ceea ce au consumat strămoșii tăi, pe trepte de vârste și pe anotimpuri. Nu consumi

materie adusă decât de pe o rază, care să nu depășească de 25 km” (apud Pandrea, d, p.247). Este cunoscut și faptul că ținea zilele de post, întocmai ca și înaintașii săi, țăranii de la Hobița.

Un alt aspect care ține de felul țăranului român de a-și transmite înțelepciunea era și oralitatea „esopică” a lui Brâncuși, care își avea sursa în bogata experiență de viață a artistului, în filosofia lui asupra lumii și a vieții, ca și în proverbele românilor: „Brâncuși dădăcea pe toată lumea prin dialogurile sale, de la egal la egal, și în special tineretul prin viul său grai, prin pilda personală și prin parabole ușor de reținut, care dădeau de gândit tuturor. Influența a fost subtilă și îndelungată. În România a avut cohorte de ciraci nu numai în meșteșugul statuar. Arhitectul profesor Octav Doicescu a confirmat aceste influențe rodnice exercitate pe cale subterană, insidioasă, alegorică și esopică, poate, cel mai bine alături de o echipă de jurnaliști de toate seminiile care au cules fragmente” (Pandrea, c, p.95).

Petre Pandrea îi consemna „întotdeauna, zisele, zicalele, proverbele și argumentele”, convins că se afla în fața unui Goethe statuar: „Nu am observat nici o țâfnă sau alocuțiune improvizată. Meditație veche, silogisme și replici limpezi. Chiar injuria-pamflet posedă savoare, pitoresc și politețe [...] Monologurile sale durau ore întregi...” (Pandrea, d, p.341).

După Petre Pandrea, „C. Brâncuși a fost orator înăscut și făcut, un filosof stoic cu mesaj în Cetatea-Lumină din 1904-1957, cu o etică de rural carpatin” (Pandrea, d, p.342). El „mânua oralitatea cea mai fascinantă cu o îndemânare de artist, de războinic și de filosof” (Pandrea, d, p.342).

În ceea ce privește limbajul lui Brâncuși, acesta „formează o problemă în sine foarte complicată. A fost un franco-român în gândirea și în graiul viu. Știa foarte bine limba germană dintr-un pasaj biografic, care a durat șase ani” (Pandrea, d, p.343).

Petre Pandrea își amintea că, spre surpriza sa, „Brâncuși înțelegea perfect limba germană și se exprima cu multă ușurință [...] Nu am mai vorbit românește, ci franțuzește și nemțește. Timp de zece ani, în întâlnirile noastre cu îndelungatele dispute, limba vulgară sau cultivată română forma o proporție de 20%” (Pandrea, d, p.346). Tot el crede că „Brâncuși n-a cunoscut niciodată limba română literară și cultivată în pronunție și în retorică” (Pandrea, d, p.348).

Petru Comarnescu considera că „Și prin opera sa și prin stilul său de viață, Brâncuși a prelungit legendarul în temporal și în locuri foarte puțin prielnice legendelor” (Comarnescu, p.375). Dar, continuă el „legendarul s-a ținut și prin înțelepciunea lui, prin felul cum a viețuit – în parte ca țăran spiritualizat, în parte ca un om foarte modern. Aforismele sale sunt mereu citate, ca și diferitele lui reacții în fața vieții [...] Aceste povestiri, metafore, aforisme sugerează puritatea vieții sale, legăturile cu înțelepciunea

țăărănească, păstrarea contactului nemijlocit cu viața concretă și cu natura, în felul căreia crea uneori [...] Credea în forța vieții și a naturii, chiar dacă proceda uneori ca un geometru egiptean și ca un meșter român al stilizării. Nu avea nimic de parvenit. Se mândrea cu originea-i de sătean” (Comarnescu, p.276-277).

Pictorul Henri de Waroquier, observa că Brâncuși „Își păstrase înțelepciunea de țăran...”⁵³ (apud Comarnescu, p.277). Un alt exemplu este și faptul că refuza darurile, deoarece considera că ele subordonează. În schimb „Îi plăcea să facă daruri, fiindcă avea fibră intimă de ctitor, de *pater familias*, de brahman și de baci al turmelor de oi cu mulți ciobănei. Sunt daruri de naș, către fini și daruri familiale” (Pandrea, d, p.249).

Un fapt cunoscut este și puternica admirație a lui Brâncuși față de muzica populară românească. Un exemplu emoționant este cel consemnat de Barbu Brezianu, în care Brâncuși, în timp ce o asculta pe Maria Tănase cântând un cântec popular, a început să plângă și a declarat: „Mărie! Aș fi în stare să dăltuiesc pentru fiecare cântec de-al nostru o Pasăre Măiastră!... Am colindat toată lumea, mă cunoaște tot pământul prin ce m-am priceput să fac, dar când aud cântecele noastre mă apucă un dor de țară, de oltenii tăi și ai mei, de apa tânguitoare a Jiului, de satul meu... Îmi vine, fată, să las tot, să mă întorc acasă, și să mă fac cioplitor în lemn și piatră pentru toți stâlpii tindelor și meselor de cină ale țăranilor noștri” (Brezianu, a).

Era atașat de muzica din țara lui de origine, obișnuind ca la ospete „să cânte cântecele populare învățate în tinerețe, acompaniindu-se la vioară” (Balas, a, p.25]. După cum i-a spus lui Walter Pach: „Pentru mine un Țigan de-ai noștri care scârțâie la vioară înseamnă mult mai mult decât faimosul dirijor de orchestră, pe care m-au târât să-l ascult deunăzi” (Balas, a, p.25).

Petre Pandrea consideră că „Prototipul omului brâncușian rămâne Tudor Vladimirescu, denumit de băștinași *Domnul Tudor*, amestec armonios de militar și profet social, de om simplu cu suflet complicat, parucic, pandur, bărbat de stat, negustor abil în câțiva ani de tinerețe între Viena și Craiova, diplomat, comandant de oști, ideolog cu proclamații geniale sculptate ca-n marmură și bronz, vizionar și om de teren, fidel compatrioților și înaltelor idealuri sociale ale umanității umile, filosof însingurat și căpitan de oști ale plaiurilor. Brâncuși a ieșit din această plămadă și a exprimat viziunea plastică a omului oltean. Ca filosof socratic

⁵³ Acesta se exprima astfel despre sculptor: „Avea o aureolă în jurul său. Avea ceva foarte pur. Când vorbea, nu zicea lucruri extraordinare, dar frazele lui aveau caracterul simplu al adevărilor profunde. Simplitatea sa ajungea la măreție. Avea un sens profund al desăvârșirii [...] am simțit, după câteva ore, că mă aflu în fața unui om adevărat...” (apud Comarnescu, p.277).

cu mulți ciraci a transmis înțelepciunea sub forma proverbelor, a unei oralități esopice și a «cumințeniei pământului» plină de tâlcuri și simboluri” (Pandrea, d, p.18).

Trebuie adăugat că Brâncuși se considera el însuși „oltean și european” totodată, cu o „viziune planetară, un rural de tip antic și un artist modern” (Pandrea, d, p.100).

Petre Pandrea mai susține că „Brâncuși a fost *Neica*. Tipul prototipului de *Neica* se înțelege mai greu de către cei care n-au trăit în Oltenia și nu au aparat apercetiv. Noutatea adusă de C. Brâncuși în cartierul Montparnasse a fost personalitatea de artist rafinat grefată pe prototipul interior al haiducului și al celui care se numește *Neica* în subdialect, intraductibil chiar în limba română cultă” (Pandrea, d, p.32).

Același exeget relatează că „Sculptorul Constantin Brâncuși a pretins că ține la Paris în mod strict de o *Pravilă* a Craiovei. Această *Pravilă* mi s-a părut, la început, când mi s-a vorbit aluziv, un *codex* și o lege misterioasă” (Pandrea, d, p.96). Chiar sculptorul spunea: „Pravila noastră de la Craiova este realitatea lui Tudor Vladimirescu din 1821, Proclamația de la Izlaz a popii Radu Șapcă de la 1848 și Pravila mea de la Paris. Nu mă mișc cu o iotă [...] Caută să formulezi Pravila noastră craioveană, ca pe un cod etico-estetic...” (apud Pandrea, d, p.96). Pravila lui Tudor Vladimirescu de la 1821 se „înseriază în Pravila cu proverbe, zicale și istorie a Craiovei” (Pandrea, d, p.109).

În această „*Pravilă a Craiovei* (pravilă olteană mai veche și brâncușiană mai nouă) se încearcă a se oglindi *stilul de viață mic-valahă și balcanică*” (Pandrea, d, p.115). „Nu facem numai biografia lui Brâncuși în această *Pravilă craioveană*”, spune Petre Pandrea; „ci și a părinților, a moșilor, a strămoșilor, ca și a nepoților săi. Toți sunt verigi dintr-un lanț organic și istoric...” (Pandrea, d, p.121).

Petre Pandrea încercând să înțeleagă originile stilului de viață al lui Brâncuși, explică: „Oltenia, Muntenia și Moldova au făcut parte, prin istorie, timp de 500 de ani, din regiunea Balcanilor. Ciclul politic balcanic-otoman s-a încheiat abia la 1877. Apartenența noastră de stil istoric și stil de viață se află aici, iar nu în Europa vestică, estică sau centrală” (Pandrea, d, p.115). De asemenea, „Capitala București a fost succesiv o sucursală de Bizanț (timp de cinci sute de ani) și filială de Paris (o sută de ani, adică între 1848–1948). Bizanțul și Franța ne-au determinat stilul de viață în cultura oficială, în maniere și în veștminte citadine” (Pandrea, d, p.116); „Balcanul, cu populațiile sale rurale a avut un alt stil de viață decât cel bizantin, fanariot sau levantin. Decrepitudinile morale n-au atins organicitatea țărănească. Dimpotrivă: în fața răului, a dezagregării, a turpitudinilor și a măscăricilor, țărănimea română și ruralitatea balcanică au

reacționat cu mefianță, cu dispreț și cu oroare [...] Balcanul rural și-a păstrat o jumătate de mileniu morala sa strictă, arhaică, puritană și sănătoasă” (Pandrea, d, p.117-118).

Portretistica stilului de viață mic-valah (din „Pravila craioveană”) și balcanic este surprinsă de Pandrea într-un „*Decalog* local, tacit, inamovibil și imprescriptibil până astăzi”, după cum urmează: „1/frugalitatea; 2/puritanismul monogamic; 3/cultul grădinilor; 4/cultul frumosului; 5/chiverniseala, ca un corelat al poftii de independență individuală și de vitejie; 6/venerația muncii productive și cinstite; 7/acceptarea vătafului ca *primus inter pares* în formații de «căprării» [...] 8/egalitatea reală în fața legilor; 9/nevoie de jertfă și 10/iubirea, ca soare luminos al comunității și al vieții (Pandrea, d, p.121).

În ceea ce privește ținuta sa vestimentară, „Brâncuși se și îmbrăca tot ca un țăran român. O simplă pereche de pantaloni din bumbac și o tunică erau hainele lui de lucru obișnuite. Iarna, haina lungă cafenie și căciulița de lână îl făceau să arate «ca un cioban din Carpați», după cum spunea baroana Frachon” (Balas, a, p.26). El mai purta (adesea) un fluier prins la cingătoare, după modelul păstorilor din Oltenia. Într-o astfel de ținută nu se sfia să apară în cele mai elegante restaurante.

2.1.4. Mobilierul țăranesc din atelierul lui Brâncuși

Atelierul lui Brâncuși din Impasse Ronsin „era un loc simplu, vărut, cu o sobă-plită primitivă, asemănătoare celor folosite în casele țărănești din Oltenia. Piese de mobilier erau făcute de artistul însuși în stil oltenesc” (Balas, a, p.25). Oscar Chelimsky, vecinul său, își amintea că „scaunele lui erau asemenea ciupercilor, ca niște taburete sculptate dintr-o singură bucată de lemn. Masa era o placă enormă de piatră: el cioplise chiar și un difuzor de piatră” (apud Balas, a, p.25). Geo Bogza, vizitând atelierul-muzeu, îl aprecia ca fiind „dac și predac”, durat ca o „Sarmizegetusa sufletească, ale cărei ziduri n-aveau să fie niciodată năruite” (Bogza).

Carola Giedion-Welcker își amintește despre prietenul ei Constantin Brâncuși că, „În inima Parisului, asaltat de vizitatori oficiali și neoficiali, veniți din toate țările, felul său de trai rămânea cel al unui țăran român, înconjurat de mobile făcute de mâna lui: de la scaune și bănci de lemn și mese rotunde de piatră, până la poarta țărănească din bârne care, extrasă din climatul natal și transplantată la Paris, separa cu primitivă solemnitate atelierul de încăperea de meșterit și de camera de dormit [...] La fel cu mobilierul (masa, scaunul, banca și patul) și uneltele, și obiectele uzuale – de la soba de cărămidă și presa de ulei, până la cutia gramofonului (cutie construită și perfecționată acustic de sculptor) –, totul purta marca aceleiași

simplități esențiale, aceluiasi spirit de invenție personală care caracterizează arta sa” (Giedion-Welcker, p.40-41).

Ajunsă în acest punct exegeta face următoarea specificație: „Mobilierul cioplit de propria-i mână, care dădea atelierului o atmosferă rustică, nu era un simplu amintitor al originii sale; născut din aspirația la simplitate, el exprima concepția sa, potrivit căreia un cadru pur, prielnic lucrului și vieții, poate fi alcătuit numai de rodul propriei creații. Căci Brâncuși găsea că odată cu elementele ambientale de împrumut era implantată și «lumea lor de spirite» periculoase. Iată de ce considera extrem de suspecte – când nu-i păreau de-a dreptul amenințătoare – darurile de acest gen...” (Giedion-Welcker, p.41).

După Petre Pandrea, „Brâncuși a simplificat și concentrat formele de mobilier în maximum de funcționalitate” (Pandrea, c, p.168). De asemenea, „Mobilierul lui Brâncuși are semnificație practică, dar și de «gândire emoțională»” (Pandrea, c, p.168). Tot Petre Pandrea atrage atenția și asupra unui lucru mai puțin cunoscut, și anume „asupra artizanului Brâncuși, asupra activității sale de 53 ani de la Paris în materie de mobilier, asupra sfaturilor tehnice și asupra modelelor diverse de mobilier răspândite cu generozitate de nabab și rămase în anonimat (Pandrea, c, p.168).

Baroana Frachon ne relevă că „Lipsa lui de preocupare față de necesitățile materiale era totală, la fel ca și disprețul față de lucrurile care complică viața” (apud Balas, a, p.25).

Brâncuși ignora comoditățile vieții moderne. Eugen Ionescu ne spune de pildă că artistul avea telefon, dar îl folosea arareori: „prefera să ia legătura cu vecinii aruncându-le pietricele în geamuri” (apud Balas, a, p.25).

Nu numai că ignora viața modernă, dar avea și o anumită aversiune împotriva ei, așa cum ne dăm seama din afirmația sa, „civilizația care strică totul” (spusă către Michel Seuphor, în 1949, apud Parigoris, b, p.14), când „își amintește despre copilăria sa și ce percepea a fi inocența pierdută a așezării sale rurale” (Parigoris, b).

Oscar Chelimsky remarcă faptul că „În 1914 puțini erau parizienii care bănuiau ce viață bucolică domnea în inima metropolei, doar la câțiva pași de una din arterele cele mai mari și mai aglomerate. În mijlocul unei vegetații luxuriante, de care chiar Brâncuși avea grijă, zburdau pisici, câini, pui, iepuri și chiar o găscă maiestooasă, așa cum se întâmplă în orice fermă” (apud Balas, a, p.25).

După cum just observă E. Balas, „Și totuși dacă Parisul a devenit căminul adoptiv al lui Brâncuși, el a putut aduce o parte din România acolo și a făcut-o” (Balas, a, p.25).

Așa cum scria și Paul Morand, în catalogul de la Brummer Gallery, „Extrema libertate a Parisului i-a permis lui Brâncuși de a rămâne cel mai puțin «parizian» dintre artiști, și ceea ce este într-adevăr încă și mai rar, cel mai puțin «parizian» dintre români” (apud Parigoris, b, p.18).

Mircea Eliade, la Chicago, într-o conferință ținută la zece ani după moartea sculptorului, atrage însă atenția că atelierul era mai mult decât o „Românie în mic”: „Brâncuși în atelierul său din Impasse Ronsin, patul lui, soba. E greu să nu recunoști «stilul» unei locuințe țărănești, și, totuși e vorba de mai mult: este *locuința lui Brâncuși*, este «lumea» lui, pe care și-a făurit-o singur, cu propriile lui mâini cum s-ar spune. Nu este replica unui model preexistent, «casă de țăran român» sau «atelier de artist parizian de avangardă»” (Eliade, i, p.11).

Uneori Brâncuși își compara atelierul cu o grădină, asemănătoare aceleia în care era amplasată una din *Coloanele* sale: „*Acest atelier este grădina mea; aici eu sunt singur și fericit!*” (apud Tabart, a, p.56). Unii din vizitatorii săi aveau o impresie asemănătoare despre operele sale din atelier, care alcătuiau „o pădure albă și liniștită” (A. Wilson, apud Tabart, a, p.38).

Este foarte interesantă în contextul de față afirmația sculptorului Tony Cragg, incredințat că din pădurea din apropierea casei sale natale din Hobița, Brâncuși ar fi „absorbit tot ceea ce el ar fi avut nevoie pentru a munci până la sfârșitul zilelor sale [...] există un tip de structură mentală care, după mine, nu este fără raport cu peisajul. Sunt sigur chiar că atelierul sculptorului este un peisaj intermediar. În cazul lui Brâncuși, mi se pare evident că el purta în el însuși un peisaj ideal pe care l-a construit în atelierul său. Marile obiecte erau arborii săi, așa cum o spunea” (apud Tabart, a, p.56).

2.1.5. Influențele artei populare românești în opera lui Brâncuși

Atât în critica mondială cât și în critica din România, observă Petru Comarnescu, „s-a căutat – mai mult sau mai puțin sistematic și pe temeiul unei cunoașteri mai largi sau mai restrânse – să se deslușească ceea ce este românesc și ceea ce este universal în creația brâncușiană. Din comentariile multor cercetători străini – mai ales ale acelor care l-au cunoscut îndeaproape și au deținut mărturii de la dânsul – nu au lipsit și nu lipsesc referințele la originea lui românească, la experiențele lui de țăran și păstor, la folclorul patriei, la permanentele legături cu țara de obârșie și cu cultura ei” (Comarnescu, p.138-139).

Pe de-o parte, „Istoricii de artă occidentali nu acceptă în general ideea că Brâncuși și-a găsit inspirația în convențiile formale ale artei populare românești. Acest lucru se explică probabil printr-o varietate de factori, inclusiv problemele evident complicate cu care trebuie să se

confrunte cercetătorii din Apus dacă trebuie să studieze aceste izvoare potențiale la fața locului. Însă în centrul acestei probleme se află și impresia că argumentele comentatorilor români referitoare la o influență românească precumpănitoare sunt, în cel mai bun caz, lipsite de discernământ și, în cel mai rău caz, o încercare de a-l «naționaliza» pe Brâncuși” (Balas, a, p.40).

Pe de altă parte, Brâncuși era „Născut în România, țăran de origine, beneficiind de moștenirea artei populare” (Jianu, c, p.49). Chiar dacă apoi și-a făcut studiile la București, unde a executat primele sculpturi în manieră academică, și apoi a plecat în Franța, unde a devenit unul din cei mai importanți reprezentanți ai Școlii de la Paris, totuși, în multe din temele sale principale se regăsește „întoarcerea la izvoarele celor mai vechi tradiții păstrate de țăranii români” (Jianu, c, p.54). De exemplu, referitor la prima lucrare modernă, *Sărutul*, Ionel Jianu consideră că Brâncuși apelează la o tradiție ancestrală: „În Oltenia sa se sădea, după un vechi obicei, un copac pe mormintele apropiate ale tinerilor îndrăgostiți. Crengile acestor copaci se împleteau pe măsură ce creșteau, evocând astfel sentimentul care-i unise pe răposați. Brâncuși reia ideea” (Jianu, c, p.53).

Ionel Jianu crede că „Arta populară românească a ajuns la abstracție prin decantarea, despuierea și sacralizarea imaginii reale, datorate aspirației sale de a exprima realitatea în forme primordiale, în timp ce artiștii din Occident au ajuns la abstracție prin explodarea și descompunerea formei. Seninătatea și puritatea absolută care se degajă din operele lui Brâncuși decurg din acest proces de abstractizare conform artei populare care este opus celui adoptat de către artiștii Occidentului” (Jianu, c, p.54).

Chiar și explicația confluenței între artele primitive și aceea a lui Brâncuși „se află în întoarcerea la izvoare, în memoria ancestrală acumulată timp de milenii începând cu exigențele comune ale triburilor primitive. Lui Brâncuși recurgerea la tradiție îi permitea să scape de singurătate, regăsindu-și legăturile care îl atașau de lumea sa țăărănească” (Jianu, c, p.55).

Petru Comarnescu a fost printre primii care a început să elucideze elementele românești în opera lui Brâncuși. Încă din 1934 scria că operele acestuia aparțin „ca semnificație unui stil simbolic românesc, care nu mai e nici pur imagism și nu e nici concepție pură, ci și una, și alta topite, asemenea ghicitorilor noastre populare, într-un tot de luciditate, care prin particular vrea să exprime universalul și prin ceva trecător și ocazional veșnicia” (Comarnescu, p.139-140).

Jean Cassou, în prefața monografiei lui Ionel Jianu, vede „în procesul creației lui Brâncuși, reîntoarcerea acestui «țăran român» la originile sale, la simplitatea izvoarelor sale, «la natura de unde a venit și care i-a încredințat tainele ei»” (apud Comarnescu, p.141).

După Sidney Geist, „Influențele țărănești sunt pertinente pentru un mic număr de lucrări ale lui Brâncuși. Coloana fără sfârșit face parte din acestea” (apud Pandrea, d, p.328). În ceea ce privește *Pasărea Măiastră*, admite că povestea ei „provine din folclorul românesc, dar nu și concepția sculpturală, viziunea pe care a creat-o Brâncuși” (apud Pandrea, d, p.329). În esență, marele sculptor și critic de artă american apreciază că „Arta modernă l-a învățat pe Brâncuși să fie tradițional, să se inspire din arta populară a patriei sale. După ce a creat lucrările inspirate de Rodin, tot la Paris el a învățat să fie tradițional. O seamă de artiști moderni, printre care și pictorul Gauguin, l-au învățat pe Brâncuși să vadă tradiția, formele de artă mai primitive. El nu a rămas un țăran, și arta modernă nu este făcută de țărani. Dacă rămânea la Hobița nu ar fi ajuns ceea ce este. A devenit din nou țăran când, prin procese intelectuale moderne, mai ales prin cioplirea lemnului, a suferit el însuși mari transformări” (apud Pandrea, d, p.329).

După Constantin Antonovici, fost ucenic al lui Brâncuși, arta maestrului său este una cu iz folcloric românesc: „Când Brâncuși s-a născut din acest popor, iar natura darnică l-a înzestrat cu calități superioare, devenind astfel un fiu ales al acestui popor, din anii copilăriei a fost captivat de frumusețile folclorului său, îmbogățindu-i mai târziu inspirațiile cu subiecte din această mitologie, combinând și brodându-și compozițiile cu ornamentații de pe obiectele arheologice care cândva serviseră de instrumente sacre închinat zeilor. Ochiul, chiar nepriceput, descoperă cu ușurință aceste lucruri în liniile lor esențiale, în întortocherile în care trăsătura rectilinie se îmbină cu paralelogramul, cu zig-zag-ul, cu spirala, cu cercul și cu crucea. Din aceste desene liniare sau circulare, mintea ingenioasă a lui Brâncuși s-a inspirat din plin, combinându-le și topindu-le într-o armonioasă și frumoasă formă originală. Iată spre exemplu compozițiile principale ale lui Brâncuși care au luat forma în trei dimensiuni din combinarea folclorului și cu talentul său construind poporului său un adevărat panteism, iar artei universale un drum nou și prețios: *Pasărea măiastră*, *Pasărea în zbor*, *Vrăjitoarea*, *Cocoșul* și *Coloana nesfârșită*” (Antonovici, p.101).

Vizitând atelierul din Impasse Ronsin, Antonovici descoperă că „Brâncuși își avea sursa de inspirație în natură” (Antonovici, p.22) și că multe din lucrările lui „își aveau sorginea în arta populară” (Antonovici, p.23). El afirmă clar că „spontaneitatea artei lui Brâncuși a apărut numai o dată ce acesta a avut viziunea de a lua folclorul românesc drept simbol al artei sale și de a-l pune la baza creației sale artistice [...] a devenit unic în lume, creând un drum total nou în artă, fiind clasificat drept cosmogonist” (Antonovici, p.25).

Antonovici face următoarea legătură între sorginea folclorică a artei

brâncușiene și inspirația provenită din frecventarea muzeului Luvru: „a fost nevoie pentru mintea ageră și expansivă a lui Brâncuși, ca să-i apară de undeva un mic imbold și să provoace erupția vulcanicului său talent și să înceapă o nouă revoluție în artă și mai dinamică decât Rodin. Acest imbold, după cum am pomenit mai sus, i-a venit din climatul Louvrului. Zeii și muzele din el i-au bătut la poarta sufletului său amintindu-i de mitologia cu zei și folclorul din țara copilăriei lui. Din acel moment poveștile țăranilor și ciobanilor din Carpați, prietenii lui de odinioară, nu mai erau fantezii ci realități. Datorită talentului și spiritului lui inventiv le-a văzut prin ochiul lui de buhă concretizate în materie și expuse în văzul și judecata lumii. Datorită acestui fenomen Brâncuși se găsește pe sine, renunțând complet la drumul rodinian cât și la surzătoarele avantajii care, pe neobservate, îl prinseseră atât de puternic în mrejele lor” (Antonovici, p.91).

Pe baza probelor pe care Constantin Antonovici le aduce în capitolul „Arta lui Brâncuși”, el consideră că i s-ar fi potrivit acesteia mai bine titlul de „Arta folclorică a lui Brâncuși” (Antonovici, p.85).

Afirmațiile lui C. Antonovici par să se suprapună în această privință cu cele ale lui Ioan Alexandrescu, cioplitorul care l-a ajutat pe Brâncuși să realizeze *Poarta Sărutului*. El declara că „maestrul a gândit zile întregi și s-a inspirat după arta populară gorjenească, lucrul pe care l-am observat, văzând și mulțumirea lui față de ceea ce a realizat” (Alexandrescu, p.13). Modelele pentru operele din Ansamblul Monumental de la Târgu-Jiu le-a ales inspirându-se așadar din decorurile de pe elementele arhitecturale tradiționale gorjene.

Metoda lui de lucru în privința surselor o dezvăluie tot I. Alexandrescu: „O dată am fost și eu cu el în drum spre Tismana, nu îmi amintesc în ce sat, dar se oprea și privea casele vechi cu porți sculptate și pridvoare cu stâlpi care semănau cu coloane, schița într-un carnet dar nu vorbea mai mult nimic, privea” (Alexandrescu, p.12). Întrebat de cioplitorul respectiv despre artă, Brâncuși a răspuns: „artă este ceea ce ai văzut la țărani, asta-i arta voastră, că poți să te prezinți orișunde cu ea, chiar și în străinătate, o să vezi tu mai târziu” (apud Alexandrescu, p.12). Iar la întrebarea pusă de o ziaristă dacă folclorul slujește la ceva, maestrul a răspuns: „E singurul. Tot ce e artă se face prin el însuși” (apud Medianu).

Cioplitorul Alexandrescu a înțeles, în final, de ce mergeau „mereu pe la țară, de ce coloana seamănă cu stâlpii de la pridvoare iar motivele cioplite pe frontalul Portalului se asemănau cu cele de pe porți și de pe lăzile din case vechi țăărănești” (Alexandrescu, p.13).

Mario de Micheli observă că pentru Brâncuși „primitivul” se identifică cu complexul de tradiții, legende și obiceiuri din folclorul românesc. Dar aceasta „încă nu e totul: există și o anume componentă

specifică a acestui folclor care acționează în arta lui Brâncuși și aceasta este componenta artei populare, așa zice, de-a dreptul, metoda simplificării și stilizării tipice sculpturii țărănești în lemn. O atare metodă ce reduce la o mare puritate și esențialitate de forme motivul real, până la a face din el, adeseori, un simbol ermetic, va deveni pentru Brâncuși un punct de plecare pilduitor. Toate acestea, bineînțeles, nu înseamnă că Brâncuși a rămas închis în limitele folclorului; înseamnă doar că folclorul este, fără îndoială, o cheie de neînlocuit a poeziei sale. Această cheie i-a deschis larg porțile unei cunoașteri și unei dimensiuni noi în domeniul artei; de aici el a ajuns la o absolută autonomie și universalitate a invenției figurative” (Micheli, p.64).

Raportul lui Brâncuși cu formele artei românești și în general cu folclorul românesc a fost cercetat mai detaliat de Edith Balas. Exegeta atrage atenția asupra faptului că Brâncuși a mai realizat două arcade de lemn cu aproape douăzeci de ani înainte să creeze *Poarta Sărutului*, ceea ce „aruncă un plus de lumină asupra interesului său față de portalele populare românești. Deși nici una din cele două nu este conformă în amănunte cu vreun tip românesc specific, este greu să ne închipuim că Brâncuși a conceput astfel de lucrări extrem de neobișnuite, dacă n-ar fi avut în minte în principal elemente asemănătoare din tradiția patriei sale. De altfel există o serie de asemănări generale între arcadele lui Brâncuși și cele din satele românești, în special în privința dimensiunilor, proporțiilor și a modului de realizare” (Balas, a, p.43). Motivul *Coloanei fără sfârșit* este și el „regăsit în stâlpii funerari sau stâlpii de pridvor românești” (Balas, a, p.46).

Cercetătoarea observă că „Zimțurile decorative, despicăturile adânci și scobiturile care fac parte din vocabularul artistic al lui Brâncuși, în *Micuța franțuzoaică* și *Cariatida*, și care au fost pecetluite ca fiind de origine africană, sunt omniprezente în arta populară românească. Băncile de lemn ale lui Brâncuși amintesc și mai mult de tradițiile populare românești. În Oltenia, astfel de bănci se află în general în fața porții casei sau sunt folosite ca bancuri de lucru în interiorul șurei” (Balas, a, p.43). Atât arcadele cât și băncile au fost expuse public.

Cele patru *Cupe* (asemănătoare căucurilor țărănești) și *Vasul* (toate realizate în 1920) au jucat și ele rol dublu: de obiecte gospodărești pentru uz personal, dar și ca lucrări artistice.

Edith Balas apreciază că „La fel de demne de atenție în privința îndatoririi lor față de tradițiile populare românești sunt și obiectele-sculpturi brâncușiene care sunt soclurile [...] soclurile brâncușiene poartă pecetea sculpturii populare românești, căci aceasta din urmă arată o preocupare persistentă față de tratamentul non-figurativ al formelor arhitecturale pe scară mică – ceea ce se aplică clar problemei soclului, așa cum l-a înțeles Brâncuși” (Balas, a, p.44).

Oricum, „Disponerea unor forme geometrice regulate de-a lungul unui ax vertical este de fapt ceva foarte caracteristic atât artei populare românești cât și sculpturii lui Brâncuși” (Balas, a, p.44). Aceasta se observă atât în cazul soclurilor, cât și în cazul mai multor lucrări din lemn (*Coloana Infinită*, *Regele regilor*, *Adam și Eva* etc.). Alte tipuri de socluri prezintă afinități cu felurite troițe românești.

Așadar, după E. Balas, „Influența artei populare românești este de necontestat în soclurile brâncușiene. Ca și artistul popular, el a prețuit și păstrat frumusețea naturală a lemnului. Cioplirea este voit rudimentară, cu urmele uneltelor vizibile peste tot și cu o predilecție pentru forme grele, masive. Lucrând cu o sensibilitate sculpturală formată asemănător, Brâncuși și artizanul-țaran au creat forme asemănătoare, uneori identice. Majoritatea soclurilor pot fi regăsite fie în elementele arhitecturale țărănești, fie în realizările crucerilor pe care Brâncuși i-a cunoscut în tinerețe” (Balas, a, p.45). Iar acest ultim lucru conduce la tehnica asamblării, principiu creator „care a inspirat o bună parte din opera lui Brâncuși și care i-a acordat o mai mare libertate de acțiune în integrarea elementelor artei populare românești în sculptura sa” (Balas, a, p.45).

Exemple de lucrări create cu această tehnică sunt: *Himera*, *Regele regilor* și *Adam și Eva*. În *Lucrarea Adam* se „îmbină însă zimțurile africane sau românești cu creștăturile de tip cană găsite la *Regele regilor* și cu cercurile aliniate caracteristice crucilor populare” (Balas, a, p.47).

E. Balas crede că „Asamblările brâncușiene diferă prin faptul că conținutul lor încărcat asociativ ajunge în întregime secundar în decursul procesului creator, în special pentru ochii unui apusean. Într-adevăr, elementele folosite de el suferă un fel de transmutație triplă: obiectele populare românești obișnuite au fost rupte de funcția lor, transplantate într-un mediu cultural diferit și mascate și mai mult prin manevre artistice. Astfel că avem tendința de a percepe asamblările brâncușiene nu în funcție de diversele lor părți (așa cum se întâmplă aproape întotdeauna cu majoritatea asamblărilor) ci ca întreguri formale și expresive” (Balas, a, p.48-49).

Se pare că Brâncuși a specificat numai despre două lucrări ale sale că ar fi fost inspirate iconografic de folclorul și obiceiurile din patria sa: *Păsărea măiastră* (cu seria sa) și proiectul unui monument (nerealizat) închinat lui Spiru Haret (*Fântâna lui Haret*). E. Balas consideră că folclorul românesc a oferit mai multe surse posibile de inspirație pentru opere ca *Leda*, *Cocoșul*, *Himera*, *Începutul lumii*, *Regele regilor*, *Cumințenia pământului* și *Vrăjitoarea*.

Concluzia lui Edith Balas este că „Sculptura-obiect a lui Brâncuși ilustrează contopirea tradițiilor populare și a înnoirii avangardiste.

Atitudinea față de viață și arta care o reprezintă era aceeași, atât pentru societatea țărănească românească cât și pentru mulți dintre gânditorii mai radicali din vremea lui Brâncuși. Conceptul tehnic este modern și parizian, în timp ce esența se trage din arta populară românească [...] Dualismul artei lui Brâncuși provine din dualismul personalității sale. Se poate spune că a avut atât atitudinea dionisiacă a țăranului cât și cea apolinică a gânditorului. Rezolvând aceste tendințe printr-o interpretare a contra-punctului între tradiție și strădania pentru noutatea formală, el a reușit să creeze un stil eficace și complet personal” (Balas, a, p.57).

Legat de dualismul personalității brâncușiene, o altă cercetătoare afirmă că diversele secvențe vizuale pe care Brâncuși le-a înregistrat în timpul vieții (călătorii în India, în Egipt, în New York etc.) și la care a continuat apoi să reflecteze, nu au fost pentru sculptor simple „evadări”. Acestea au fost „întâlniri necesare care au contribuit la formarea personalității sale, armonie fericită între un «țăran» din Carpați și un artist modern din Montparnasse” (Lemny, b, p.13).

Cu privire la dualismul atitudinii lui Constantin Brâncuși, D. Lemny consideră că artistului „nu-i displăcea să abordeze în comportamentul său un anume registru histrionic, atunci când își primea vizitatorii veniți să-l vadă în intimitatea atelierului. Bernard Dorival [...] a avut ocazia să asiste în calitate sa de conservator al Muzeului național de artă modernă la negocierile determinate de testamentul lui Brâncuși din 1956. El vedea în sculptor pe bărbatul capabil să se metamorfozeze și totodată să se ascundă îndărătul imaginii pe care și-a construit-o special pentru public, aceasta sub presiunile unui indubitabil spirit ludic care îl caracteriza. Istoricul de artă ne relatează că-n urma invitației direcției muzeului, Brâncuși s-a prezentat «nici mai mult nici mai puțin decât în postură de *Moș Crăciun*, înveșmântat într-o mantie îmblănită, purtând bonetă și barbă, aidoma patriarhilor din Biblie». Această latură teatrală, subliniată prin veșminte, se îmbina într-un mod desăvârșit cu personalitatea sa, care «inspira considerație, independent de talentul și geniul său»” (Lemny, Velescu, p.34).

Ion Pogorilovschi comentează în cartea sa *Viziunea axială a lumii. De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, încărcătura simbolică a stâlpilor de cerdac. El distinge câteva „tipuri consacrate de morfologii stâlpnice simbolizatoare” și propune decodări ale lor. În capitolul „Stâlpul – o sinecdocă a casei” merge pe principiul că decodarea zestrei simbolice a formelor arhaice de stâlpi sculptați, înseamnă decodarea implicită a simbolismului trinivellar al întregului adăpost uman, și aceasta permite formularea a însăși etnosofiei oltenice a locuirii (vezi Pogorilovschi, d).

Etnologul Gheorghe Foșca a evidențiat de pildă caracterul de *imago mundi* a unei case tradiționale din Gorj, în care temelia sau talpa echivalează

cu partea subpământeană, iar acoperișul cu bolta cerului, între ele fiind spațiul locuit propriu-zis. El descompune casa în trei domenii: temelia (sau talpa), spațiul locuit propriu-zis și acoperișul. Fiecărui domeniu îi aparține un adevărat câmp de credințe și practici spirituale.

Ion Pogorilovschi constată că „Trihotomia nivelelor casei de lemn este larg utilizată astăzi de etnologi, acoperișului reținându-i-se atribuțiile de a conota (de a aduce mai aproape) bolta cerului, lumea sacră de sus, de a mijloci comunicația cu ea, cu sufletele morților, cu postexistența... Dacă Brâncuși apare preocupat, de-a lungul întregii sale vieți, de coborârea transcendenței în umilitatea obiectului plastic, dacă obstinția sa artistică a fost legătura cu cerul și cu esențele, deodată cu tema trecerii, a Marelui Drum (ca la Târgu-Jiu) – atunci felul cum se va fi arătat ochilor lui de copil podul casei părintești (experiență primară a tainei), aceasta nu poate rămâne indiferent exegetului operei brâncușiene...” (Pogorilovschi, e, p.156).

Exista de asemenea „credința imemorială că pe asemenea stâlpi dăltuiți – uneori abrupt mutați din prispă în cimitir, la capul răposăților – se cațără morții «în brânci», se târăsc anevoie pe verticală, îmbrățișându-l. E drumul lor spre lumea *de dincolo*. Așadar stâlpii pridvorului ce păzeau, acolo, închiderea existențială, adăpostul, acum se deschid indefinit probându-și vocația psihopompă...” (Pogorilovschi, e, p.158).

Ion Mocioi, într-una din primele cărți românești de cercetare științifică asupra capodoperei lui Brâncuși, consideră că „Stâlpul din Coloana recunoștinței rămâne, alături de celelalte modele din operele Ansamblului de la Târgu-Jiu, element obișnuit ochiului gorjeanului, prin care artistul putea să lase un testament artistic pe înțelesul lui, o dovadă de preamărire a celor ce au fost susținătorii Gorjului, «stâlpii» lui. Numai în ultimă instanță, datorită puterii de invenție moștenită de la aceștia, Brâncuși a putut vorbi spiritualității românești și prin aceasta întregii lumi” (Mocioi, a, p.118).

În prefața cărții lui Ionel Jianu, *Brâncuși*, Jean Cassou afirmă că alături de Brâncuși și opera sa ne aflăm „pe tărâmul unei simplități absolute. O simplitate a originilor, înainte de toate. Brâncuși este un țaran român. Și fără îndoială, ținutul său natal se află în vecinătatea spațiilor de unde avea să răsară cea mai de seamă civilizație a Mediteranei noastre străvechi. Însă acest ținut posedă însușiri anterioare oricărei civilizații, însușiri fundamentale preistorice. Aici ne aflăm în epoca vechilor păstori, a zeilor și a legendelor. În starea naturală, a unei naturi neîmblânzite. O natură fecundă, fără îndoială, care inspiră, dar a cărei prime forme de expresie exclude orice raționament complicat sau prea elaborat. Spiritul rămâne în forma sa naturală, un spirit elementar, un spirit al munților, al apelor și al pădurilor, conștiința rustică, cuvânt al genezei. Un om având asemenea origini are să-

și croiască un destin. Și în mod evident și natural, acest destin va lua forma unei aventuri” (apud **Jianu, b**, p.16).

Ajuns la Paris, „În virtutea vocației sale copleșitoare, el se împotrivește învățăturilor maeștrilor săi, cu toate că unul dintre aceștia fusese cel mai de seamă dintre toți, marele Rodin, și se reîntoarce, aprig și netulburat, la originile sale. Adică la natură, la natura sa primordială care i-a încredințat secretele. Căci aceste origini sunt de natură cosmogonică, sunt originile creării lumii. Însă acum el este un artist, iar crearea lumii se împletește în sufletul său cu creația artistică. În această sferă în care s-a statornicit viața lui hoinară, originile operei de artă sunt acelea care-l vor preocupa în mod deosebit. O astfel de simplitate îi va atrage atenția de acum înainte, și anume simplitatea formelor. Intuiția l-a purtat înspre ținutul și timpul în care această simplitate constituie o chestiune esențială. Ținutul și timpul despre care vorbim poartă numele de Montparnasse. Alți artiști, veniți ca și el din ținuturi îndepărtate, s-au întâlnit în această nemaipomenită coordonată spațio-temporală” (apud **Jianu, b**, p.17).

Ionel Jianu crede că arta lui Brâncuși are rădăcini adânc înfipite în preistorie. Sculpturile în lemn înfățișează simțurilor forțe spirituale, „asemeni cioplitorului în piatră primitiv, pentru care sculpturile erau o modalitate de a pune în acord forma materială cu forțele spirituale. Într-adevăr, *Adam și Eva*, *Fiul risipitor*, *Șeful*, *Regele Regilor* evocă povestea omului trăind în universul spiritual popular din țara lui natală” (apud **Jianu, b**, p.66).

Mircea Eliade dă una din cele mai interesante explicații privind procesul psihologic prin care Brâncuși s-a întors la sursele artei populare românești, arhaice și primitive. După marele savant, „rămâne faptul că operele lui Brâncuși sunt solidare cu universul de forme plastice și ale mitologiei populare românești, ba poartă uneori și titluri românești (de exemplu *Măiastra*). Într-altfel spus, «influențele» ar fi suscitât o anume anamneză conducând neapărat la o auto-descoperire. Întâlnirea cu creațiile avangardei pariziene sau cu lumea arhaică (Africa) ar fi declanșat o mișcare de «interiorizare», de întoarcere la un tărâm secret și de neuitat, fiind în același timp tărâm al copilăriei și al imaginarului. Poate că numai *după* ce a înțeles importanța unor creații moderne, a redescoperit Brâncuși și bogăția propriei sale tradiții țărănești, căreia i-a presimțit, de altfel, posibilitățile de creație. Ceea ce nu vrea să spună, în nici un caz, că, făcând această descoperire, Brâncuși a început să facă «artă populară românească». El nu a copiat formele deja existente, nu a copiat «folclorul». Dimpotrivă, el a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice – cele ale artei populare din țara sa, ca și cele ale protoistoriei balcanice și mediteraneene, ale artei «primitive» africane sau oceanice – era îngropată adânc în trecut; și a mai

înțeles că această sursă primordială nu avea nimic de a face cu istoria «clasică» a sculpturii, în care s-a găsit situat atât el cât și toți contemporanii lui, în timpul tinereții sale de la București, München sau Paris. Geniul lui Brâncuși a constatat în aceea că a știut unde să își caute adevărata «sursă» a formelor pe care se simțea capabil să le creeze. În loc de a reproduce universul plastic al artei populare românești sau africane, el s-a preocupat, așa zicând, să își «interiorizeze» propria sa experiență vitală. El a reușit astfel să regăsească «prezența în lume» specifică omului arhaic, fie el vânător din paleoliticul inferior sau agricultor al neoliticului mediteranean, carpato-danubian sau african. Dacă s-a putut vedea, în opera lui Brâncuși, nu numai o solidaritate structurală și morfologică cu arta populară românească, dar și analogii cu arta neagră sau cu statuara preistoriei mediteraneene și balcanice, aceasta s-a datorat faptului că toate aceste universuri plastice sunt cultural omologabile: «sursele» lor se găsesc în paleoliticul inferior și în neolitic. Altfel spus, datorită procesului de «interiorizare» de care am amintit și a anamnezei care a urmat, Brâncuși a reușit să «vadă lumea» ca autorii capodoperelor preistorice, etnografice sau folclorice. El a regăsit, cumva, acea «prezență-în-lume» care permitea acelor artiști necunoscuți să își creeze propriul univers plastic într-un spațiu care nu avea nimic de-a-face, de exemplu, cu spațiul artei grecești «clasice». Desigur, toate acestea nu «explică» nici geniul lui Brâncuși și nici opera lui. Căci nu ajunge să afli prezența-în-lume a unui țăran neolitic pentru a putea crea ca un artist din acea perioadă. Dar, atrăgând atenția asupra procesului de «interiorizare», putem înțelege, pe de o parte, extraordinara noutate a lui Brâncuși, și, pe de altă parte, de ce unele opere ale sale par structural solidare creațiilor artistice preistorice, țăărănești sau etnografice” (Eliade, i, p.14-17).

Pe de altă parte, nu trebuie uitat că „«Interiorizarea» și «imersiunea» în profunzimi făceau de altfel parte din *Zeitgeist*-ul începutului de secol XX. Freud tocmai își pusese la punct tehnica de explorare a profunzimilor inconștientului; Jung credea că poate să coboare încă mai adânc, în ceea ce el numea inconștientul colectiv [...] Levy-Bruhl izola în «mentalitatea primitivă» a gândirii omenești o fază arhaică, prelogică. Toate aceste cercetări și descoperiri aveau un punct comun: revelau valori, stări, comportamente până atunci ignorate de știință, fie că fuseseră inaccesibile cercetării, fie, mai ales, pentru că nu interesau mentalitatea raționalistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Toate aceste cercetări implicau un fel de *descensus ad infernos* și, ca atare, descoperirea unor stadii de viață, de experiență și gândire, care au precedat formarea unor sisteme cu semnificații cunoscute și studiate până atunci, sisteme pe care le-am putea numi «clasice» întrucât, într-un fel sau altul, erau solidare cu instaurarea rațiunii

ca unic principiu susceptibil de a cuprinde realitatea. Brâncuși era prin excelență *contemporan* cu această tendință către «interiorizare» și căutare a «profundizimilor», *contemporan* cu interesul pasionat pentru studiile primitive, preistorice și preraționale ale creativității umane. După ce a înțeles «secretul» central – anume că nu creațiile folclorice și etnografice sunt susceptibile de a reînnoi și îmbogăți arta modernă, ci descoperirea «surselor» acestora – Brâncuși s-a adâncit în căutări fără sfârșit, curmate doar de moartea sa. A revenit neîncetat asupra unor teme, ca și cum ar fi fost obsedat de misterul lor sau de posibilitățile lor artistice, pe care nu mai ajungea să le împlinească” (Eliade, i, p.18-19).

2.2. ORTODOXISM ȘI CREȘTINISM COSMIC

Raportul lui Constantin Brâncuși cu religia creștină ortodoxă va fi analizat mergând pe două direcții de cercetare: 1. atitudinea concretă a sculptorului față de biserica „Sfinții Apostoli” din Târgu-Jiu (vizând mai ales problematica includerii ei în Ansamblul Monumental „Calea Eroilor”) și 2. textele și aforismele lui Brâncuși legate de creștinism.

Consider că această abordare poate să pună într-o lumină nouă nu numai concepțiile filosofice și religioase ale artistului (care pot fi astfel încadrate în conceptul de „creștinism cosmic”), ci și interpretarea întregului ansamblu sculptural, făcând mai „transparent” mesajul brâncușian codificat în opera de la Târgu-Jiu.

2.2.1. Biserica „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” și religia ortodoxă a lui Constantin Brâncuși

Integrarea Bisericii „Sfinții Apostoli Petru și Pavel” în semantica ansamblului sculptural realizat de Constantin Brâncuși la Târgu-Jiu este unul din cele mai controversate subiecte ale exegeților capodoperei brâncușiene. Părerile respective pendulează între două extreme: de la a considera biserica drept „piesă centrală” a ansamblului (Hasnaș) și până la „făgăduirea” care i s-ar fi făcut lui Brâncuși, privind „mutarea bisericii” (V. G. Paleolog, a)

Biserica „Sfinții Apostoli” a fost începută în anul 1927, „pe locul celei zidite în anul 1747 cu hramul Sfinților Apostoli Petru și Pavel și întru pomenirea eroilor”, după cum scrie pe frontispiciul ei. După anul 1929 lucrările au fost sistate până în anul 1935, „când Liga Femeilor Române, probabil în urma convorbirilor de la Paris cu Brâncuși, a hotărât să doneze banii necesari pentru desăvârșirea bisericii” (Mocioi, a, p.59), cu scopul de a da „o strălucire mai mare recunoștinței noastre către cei care s-au jertfit

pentru noi”⁵⁴, adică gorjenilor care și-au dat viața în mod eroic, apărând orașul de cotorpitori, la 14 octombrie 1916. În mai 1937 este angajat pictorul Iosif Keber din Târgu-Jiu pentru executarea picturilor, activitate care a durat patru luni.

Biserica „Sfinții Apostoli” a fost sfințită la 7 noiembrie 1937 de către Preafericitul Părinte Patriarh Miron Cristea, în biserică fiind de față și Constantin Brâncuși și pictorul Iosif Keber⁵⁵.

Conform mărturiei lui Rudolf Hann, care a lucrat în acea perioadă la biserică, încă din vara anului 1937 Brâncuși „a cerut planurile, schițele, s-a interesat îndeaproape de fiecare lucrare, a dat sugestii de lucru și a adus unele modificări planurilor noastre de lucru și schițelor” (apud Mocioi, a, p.61). Se pare că și „Capitelurile și porțițele de lemn ale bisericii [...] au fost realizate după desenele lui Brâncuși” (Ciucă).

De asemenea, Micu Marcu, un apropiat al sculptorului din acea perioadă, relatează că în 1938 Brâncuși cerceta, de la *Masa Tăcerii* peste *Poarta Sărutului*, dacă vârful crucii bisericii se suprapune perfect peste *Coloana* sa, al cărei vârf se putea zări din acel loc (Micu).

Mai mult, suntem acum în măsură să relevăm⁵⁶ implicarea lui Brâncuși în activitatea zilnică din cel mai important lăcaș de cult al orașului Târgu-Jiu, în intervalul de timp în care și-a ridicat operele (1937-1938). Astfel, sculptorul „bătea clopotele și toaca, făcându-i o mare plăcere acest lucru. Bătea toaca, dar cu măiestrie, ca un artist al sunetelor”. Iar atunci când a avut loc târnosirea bisericii, Patriarhul României i-a permis lui Brâncuși – ca unui obișnuit al bisericii – să îmbrace stiharul de diacon și să citească din Epistolele Sfinților Apostoli, la începutul Sfintei Liturghii.

Se pare însă că Brâncuși a avut încă din copilărie o anumită „predispoziție” pentru trăirile mistice. Astfel, conform mărturiei unui unchi al acestuia⁵⁷, care îl lua cu oile în zona din apropierea localității Tismana, copilul avea o reacție puternică și oarecum stranie atunci când auzea clopotele mănăstirii de acolo. Mai exact „el sărea în sus, scotea cuțitul și «trăgea» pe fagi”. Atunci când unchiul său îl întreba uimit ce i s-a întâmplat, el răspundea: „Unchiule, simt în mine că mă încercă ceva... o neliniște... Și dacă nu «trag» așa, nu mă liniștesc”. Iar mai târziu, spre bătrânețe (în

⁵⁴ Arhiva Statului, Filiala Tg.-Jiu, oraș Tg.-Jiu, Inv. 108, Fond Primărie, Dosar 141/1937 (apud Mocioi, a, p.60).

⁵⁵ Cei doi mari artiști gorjeni au găsit o modalitate originală de a-și semna prezența, făcând să parvină patriarhului o cutie de chibrituri pe ale cărei fețe erau scrise numele lor (conform sfinției sale, Pr. iconom Alexandru Cornoiu).

⁵⁶ Grație sfinției sale, Pr. iconom Alexandru Cornoiu de la biserica „Sfinții Apostoli”, căruia îi mulțumim pe această cale.

⁵⁷ Ce s-a transmis în timp și a ajuns la Pr. Iconom A. Cornoiu, de la care am cules-o.

1937-1938), când bătea clopotele bisericii „Sfinții Apostoli”, avea să spună: „Pentru mine sunetul clopotelor este o voce divină”.

Într-una din schițele sale autobiografice, artistul spunea despre el că este „un tip de treabă” care „nu lucrează pentru a se vinde sau epata”, ci lucrează pentru o „necesitate a lui proprie care este inerentă la toți ceilalți și care este doar o parte împrumutată”. Tot aici scrie despre o „neînțelegere” care „îndepărtează cea mai mare parte a oamenilor – tocmai de lucrul pe care ei îl caută căci noi nu găsim un alt bun mai cinstit și mai devotat și mai îndârjit care să ne apropie pe noi de acele lucruri inexplicabile și minunate pe care toate religiile și toate filosofii au cautat să ni le aducă și care este în afară de tot” (apud Lemny, Velescu, p.56).

Considera chiar că și „arta este o necesitate divină (ea nu are nimic de a face cu dorințele profane)” și că ea înseamnă „crearea lucrurilor pe care nu le cunoaștem” (apud Lemny, Velescu, p.66). Tot el spunea că „Pentru a face artă liberă și universală trebuie să fi Dumnezeu pentru a crea Rege pentru a comanda și sclav pentru a executa” (apud Lemny, Velescu, p.66).

Pentru a arăta încă o dată că Brâncuși tindea spre o modalitate concretă de a înțelege religia (poate chiar mistică; oricum nu una ce ține de aspectele exterioare și formale ale ei), consemnez aici o expresie inedită a sculptorului⁵⁸, relevantă în acest sens, pe care a folosit-o la adresa unei familii binecunoscute din Târgu-Jiu, care făcea mare caz de credința ei ortodoxă: „Trăită, nu vorbită!”, s-ar fi exprimat el.

În lucrarea „Brâncuși inedit” sunt prezentate în premieră multe texte și aforisme ale artistului scrise chiar cu mâna sa. Din acestea se poate vedea că artistul se raporta mereu la Dumnezeu (părând a purta oarecum „un dialog” cu El), căruia îi puneă întrebările lui existențiale cele mai grave sau îi încredința secretele lui cele mai mari. Din acestea se vede și cât de nefericit era adesea Brâncuși în căutarea sa de a-și găsi drumul ce considera că îi era hărăzit.

Unele din aceste texte par să fie chiar rugăciuni, altele lamentații, altele simple constatări, însă toate par să fie specifice modului în care se raportează la divinitate un creștin ortodox. De altfel, cel puțin în România, la „dialogul” (care este în fapt un monolog) permanent cu divinitatea îi îndemnă mereu preoții și călugării ortodocși pe credincioșii care vin să le ceară sfatul sau să se spovedească⁵⁹.

⁵⁸ Preluată de asemenea de la Pr. Iconom A. Cornoiu.

⁵⁹ Cunosc acest fapt din proprie experiență, deoarece am avut un duhovnic de excepție, pe sfinția sa preotul Constantin Galeriu din București.

Voi da în continuare câteva exemple de texte brâncușiene, ce vin să dovedească, în ultimă instanță, o religiozitate de tip creștin-ortodox a lui Constantin Brâncuși:

„Doamne ce pe pământ te-ai coborât și lumea ai luminat îndreaptă lumina ta spre mine și fămă pe mine să urmez calea cea adevărată. Că pe calea adevărului mergând toate vicleniile [...] vei învinge și spre tine ridicându-mă, cu mine voi aduce ție toată ceața rătăcirilor și îngerii cerurilor te vor slăvi pe tine mântuitorule” (apud Lemny, Velescu, p.45).

„Doamne [...] aș vrea să mă apropii de dragostea ta și aș vrea să fiu sigur că nu visez” (apud Lemny, Velescu, p.87).

„...nu plânge pentru a face să ne treacă necazurile. Căci pentru a le distruge trebuie să te abandonezi lui Dumnezeu” (apud Lemny, Velescu, p.87).

„de ce [...] tu ai obscuritate când Dumnezeu ți-a dat atâta claritate?” (apud Lemny, Velescu, p.79).

„într-o zi pe malul mării, pe o plajă goală el se plângea de soarta lui mizerabilă – el implora toate Divinitățile cu brațele ridicate spre cer întrebând, ce-i de făcut, ce-i de făcut?” (apud Lemny, Velescu, p.91).

„pe ce drum trebuie să merg Dumnezeul meu pentru a ieși din acest hop [...] suntem toți nefericiți și mântuirea noastră este departe” (apud Lemny, Velescu, p.91).

„și dacă vin spre tine Doamne aceasta nu e doar o nebunie! Cât sunt de nefericit Dumnezeul meu!” (apud Lemny, Velescu, p.79).

„Of! Nefericire Nefericire oprește-te nefericire pentru ce vrei tu să faci o pradă din mine. Oh: oprește-te, abis orb nu te arunca spre mine Oprește-te aici Dumnezeule! Tu nu vezi că eu lupt pentru cauza ta” (apud Lemny, Velescu, p.84).

„bunul Dumnezeu e mort. De asta lumea este în derivă” (apud Lemny, Velescu, p.78).

Această raportare permanentă la Dumnezeu face înțeles faptul că Brâncuși își privea activitatea artistică de asemenea sub aspect religios: „Precum Joyce, și Brâncuși considera munca de creație un act «religios», în care artistul, «preot anonim», oficiază transmutația profanului în «sacru» – concepție pe care o îmbrățișase, în prima sa perioadă, și Kandinsky. Toți cei din această generație, oricât de deosebiți ca origine și formație, datorează neîndoios simbolismului impulsul atitudinii lor spirituale” (Giedion-Welcker, p.43).

Cu toate că în opera sa temele importante din Noul Testament par să lipsească (cu excepția *Fiului risipitor*), sunt totuși prezente cele veterotestamentare, cum ar fi: *Eva*, *Adam* și *Trecerea Mării Roșii* (distrusă ulterior de artist). Un apropiat al sculptorului, Berto Lardera, mărturisește în

acest sens: „Vorbea despre evreii care au trecut Marea Roșie sau despre Moise care a descins de pe Muntele Sinai cu Legile; acestea erau problemele și temele sale” (apud **Bach**, p.267).

Este semnificativ faptul că Brâncuși îi spunea lui P. Pandrea că „a deschis o biată filială a Tismanei în Impasse Ronsin” (apud **Pandrea**, c, p.98). Expresia „Filială a Tismanei” poate fi însă legată în general tocmai de sacralitatea atelierului său. P. Cabanne, de pildă, vorbește în acest sens în următorii termeni: „Sculpturile lui Brâncuși fac din atelierul său un templu, un spațiu sacru, domeniu rezervat unei grave și serene liturghii...” (**Cabanne**, p.32). S-a vorbit și despre o cugetare brâncușiană care „folosește o terminologie cu nuanțe mistice creștine spre care a înclinat Brâncuși către sfârșitul vieții” (**T. Paleolog**, p.89-90).

Amintesc aici că Petre Pandrea, plecând de la afirmația lui Peter Neagoe, prietenul apropiat al lui Brâncuși, după care acesta „Spera să ajungă la o pace sufletească urmând disciplina asceților Orientului”⁶⁰ (**Neagoe**, p.140), consideră, în urma explicațiilor directe pe care i le-ar fi dat însuși Brâncuși, că „sfinții răsăriteni” la care se face aluzie în textul lui P. Neagoe sunt de fapt „sfinții de la Athos și de la Tismana. Nu numai [...] Milarepa și Lao-tse” (**Pandrea**, c, p.97), ceea ce ar justifica și termenul de „filială a Tismanei” pentru atelierul său din Impasse Ronsin.

După unul din cei mai avizați cunoscători ai operei brâncușiene, având totodată studii de filosofie și teologie, Dr. Nina Stănculescu, „Brâncuși s-a format și a crescut într-o ambianță de spiritualitate ortodoxă nu numai datorită Tismanei, ci și pentru că toată viața țaranului român se orânduia în aceste coordonate. Străbunicul lui cioplise cu barda o întreagă biserică de lemn, aflată chiar în fața casei părintești, în cimitir. Și, fără îndoială, participase, împreună cu ceilalți copii din sat – cu atât mai mult cu cât mama lui își dorise ca el să devină preot – la liturghiile asemănătoare Raiului pe pământ, cu cântările lor vechi și luminoase, înconjurată de frumusețea duhovnicească a icoanelor. Iar mai târziu avea să facă parte din coruri bisericești, atât la București cât și la Biserica română din Paris, unde a fost și hirotonit diacon, după cum o atestă fotografia lui în odăjdii, rămasă de atunci” (**Stănculescu**, b, p.32).

Aceeași exegetă ne îndeamnă să nu uităm că „De la Muntele Athos avea să vină în secolul al XIV-lea, Sfântul Nicodim denumit «de la Tismana», pentru că el a înființat mănăstirea Tismana, de lângă Hobița, înaintea unor alte mănăstiri, și unde își are și mormântul. El a adus cu sine duhul mișcării isihaste, care, prin Sf. Grigore Palama, Nicolae Cabasila și

⁶⁰ Deși, după cum o recunoștea, „nu e chiar așa de ușor să încerci să devii ascet” (**Neagoe**, p.240).

alții, lua atunci amploare în lumea ortodoxă și care, în virtutea afirmării energiilor necreate dumnezeiești ce scaldă lumea, accentua importanța ascezei, a retragerii și reculegerii în tăcere, și a rostirii neîntrerupte a «rugăciunii lui Iisus», cu fiecare pulsație a inimii. Ucenicii Sf. Nicodim s-au răspândit și în Moldova și Ardeal, determinând în secolul al XVIII-lea, la Mănăstirea Neamț, curentul paisian...” (Stănculescu, b, p.31-32).

Este de altfel „consemnat că Brâncuși, în copilărie, printre alte drumuri ale lui, la olari sau ciobani, mergea și pe la mănăstirea Tismana...” (Stănculescu, b, p.32).

Se știe de asemenea că încă din copilărie Brâncuși avea obiceiul de a ciopli câte un „Hristos răstignit, făcut din lemn de prun” sau un „Sf. Gheorghe străpungând balaurul – cu calul, și călărețul ciopliți din lemn de păr” (Neagoe, p.18). Mai târziu, la 28 de ani, părăsind spitalului din Luneville „lasă maicilor care l-au îngrijit, un Hristos răstignit, în lemn tare, care se va fi pierdut...” (V. G. Paleolog, c, p. 12).

Interesul lui Brâncuși pentru ortodoxism este relevat de asemenea de faptul că el ținea zilele de post și că „a cântat de la vârsta de 26 de ani până la 81 de ani în strana bisericii greco-orientale române din Paris (Place-Beauvais) ca un simplu țarcovnic”⁶¹ (Pandrea, c, p.97). Tot în acest sens sunt edificatoare amintirile despre Brâncuși ale înaltului ierarh român I. P. S. Arhiepiscop Teofil Ionescu, conducătorul Arhiepiscopiei ortodoxe Române pentru Europa Centrală și Occidentală: „Îl cunosc pe fratele Costache încă din tinerețe, fiindcă am slujit cu el, atât în America, cât și la Paris. Îi plăcea să asculte sunetul clopotelor când începea mai ales liturgia... După ce lua anaforă îmi săruta mâna și-mi spunea: «blagosloviți și iertați»... făcea aceasta ca o vie aducere aminte și o recunoștiință față de viața pe care a dus-o pe lângă mănăstirile din țară” (apud David).

Dovada peremptorie a credinței ortodoxe a lui Brâncuși o avem în apropierea momentului morții sale, atunci când un preot a fost trimis la căpătâiul lui pentru a-l spovedi și împărtăși. Acesta s-a întors însă cu misiunea neîndeplinită, justificându-se astfel față de episcopul Teofil: „vlădică, Constantin fratele a înnebunit și a dat cu bastonul după mine și mi-a spus că el dorește să fie mărturisit de episcop român și că de-aia și-a închinat viața României și a slujit Bisericii românești” (apud David). Iar mărturisirea sa la această ultimă spovedanie a fost: „...mor neîmpăcat sufletește că nu pot să-mi dau sufletul în țara mea, iar material că voi putrezi în pământ străin, departe de ființa cea mai dragă, mama mea...” (apud David).

⁶¹ După sosirea sa la Paris se pare totuși ca a cântat doar 25 de ani în Biserica Ortodoxă Română din strada Jean de Beauvais.

Se poate așadar constata cât de legat era Brâncuși nu numai de religia ortodoxă, dar în aceeași măsură și de pământul României și de mama sa.

2.2.2. Creștinism cosmic

Din datele prezentate mai sus se pare că Brâncuși era un creștin ortodox autentic. Petre Pandrea, în cartea sa de amintiri și exegeze, admite faptul că Brâncuși⁶² a „suferit fascinația indicibilă exercitată asupra populației locale de către înțelepții și filosofi călugări de la Tismana”⁶³ (Pandrea, c, p.96). El nu numai că a moștenit, dar a și pus în practică aceste „forme noi de filosofie și filosofare, de justiție și etică” din spațiul carpato-balcanic, care s-au numit pentru el „Muntele Athos și mănăstirea Tismana de lângă Hobița” (Pandrea, c, p.96). La acestea „s-au adăugat folclorul balcanic și oltean, pandurii, haiducii, armatolii și comitagii” (Pandrea, c, p.96). Cum însă „Doctrina creștină cu insignele și misterele ei s-a transformat la Gorj într-o doctrină a naturalității” (Pandrea, c, p.62), Brâncuși și-a rezolvat problema religioasă după tipicul strămoșilor săi din Gorj, recurgând tocmai la aceasta doctrină strămoșească, adică la „o religiozitate cu langaj folcloric, grefată pe un păgânism antic și pe o morală vie” (Pandrea, c, p.93). Iar sistemul etico-filosofic al artistului gorjean „nu deriva din umilitatea⁶⁴ creștinismului evanghelic, ci dintr-o filosofie a naturalității valahe cu caracter rural și vitalist, sedimentate în norme de multe veacuri” (Pandrea, c, p.168). Exegetul crede că Brâncuși „Încerca o cale nouă. Care a fost calea sa? Calea sa, eu o numesc doctrina strămoșilor rurali...” (Pandrea, c, p.93).

După Petre Pandrea „Antichitatea păgână s-a refugiat în cătun (pagus). Cuvântul păgânătate vine de la *pagus*. Cătunele refuzau creștinizarea, care a fost, la început, apanajul meseriașilor din orașe și al plebei famelice din imperiul roman. Antichitatea s-a refugiat în cătunele străvechi ale Balcanilor și Carpaților. Antichitatea elino-romană a rămas astfel încremenită până deunăzi în valori cristalizate în proverbe, în rituri și ritualuri simbolice” (Pandrea, c, p.96).

Nina Stănculescu apreciază că începând cu anul 1907 Brâncuși⁶⁵ „și-a început un traseu al creației care, deopotrivă, avea să se integreze avangărzilor și modernismului, iar, pe de altă parte, s-a deosebit de acestea prin încorporarea într-un mod profund personal, a tezaurului format din trei

⁶² Întocmai ca și Tudor Vladimirescu.

⁶³ Este de altfel logic ca Brâncuși să fi fost „impregnat” de spiritualitatea Tismanei prin educație și tradiție, ținând cont de influența multiseclară pe care o avea mănăstirea Tismana asupra Hobiței.

⁶⁴ Probabil că P. Pandrea se referă aici la smerenie.

⁶⁵ „Săpând în epocă și în el însuși”, după expresia lui Mircea Eliade.

moșteniri, nu distincte, ci dimpotrivă, strâns legate, convergente, îmbinându-se și întreșându-se într-o varietate nesfârșită, dar unitară și echilibrată” (Stănculescu, b, p.22). Acestea „moșteniri” sunt reprezentate de „o spiritualitate provenind din timpuri imemorabile, sedimentată «din generație în generație» pe aceleași locuri, într-un riguros respect pentru străbuni”, „un creștinism de sorginte apostolică, infiltrat și suprapus treptat, neimpus de nimeni, asupra vechilor obiceiuri și credințe, adâncindu-le semnificația și descântând formele” și „un folclor izvorât din îmbinarea firească a ambelor tradiții în viața de zi cu zi, în gândirea și bogăția artei sale” (Stănculescu, b, p.22).

Punând problema raportului dintre partea creștină și cea necreștină a românilor, V. G. Paleolog face următoarele considerații: „Traco-geții au supraviețuit față de romani, la fel ca și păgânii rurali față de infiltrarea creștinismului, infiltrare pe care o primesc în felul acela pașnic cu care se supuneau edictele civile. Informațiile sociologice asupra vieții spirituale a poporului românesc și culese cu o rigoare științifică ne arată că partea ei creștină este minimă. Acest minim religios al țăranului mai se găsește înecat și de o sumedenie de practici necreștine, concesate de slujitorii sau mai degrabă de paracreștini, însoțind de obicei acele câteva acte și mărunte gesturi religioase pe care le îndeplinește poporul din obișnuință sau din conveniență. De la leagăn la mormânt, viața țăranului român a fost marcată prin acele câteva mistere – formule religioase creștine ale botezului, ale nunții și ale morții și mai rar ale cuminecăturii și ale spovedirii. Pe de altă parte, comparând întinderea actelor religioase cu întinderea celorlalte practici, reiese importanța zdrobitoare pe care o acorda țăranul român practicilor legate de o comportare profund mitologică mult anterioară creștinismului, legate direct de credința sa animistă, în totemuri, în puterea magică și tabu-urilor” (V. G. Paleolog, c, p.145).

Așadar, „Traco-geții au primit noua credință și s-au adaptat ei. Dovada este că nu au abandonat nici una din credințele lor anterioare păgâne –, ci pur și simplu le-au adaptat, împinși de motive de prestigiu, așa cum au adoptat și limba care i-a prefăcut în «români», deosebindu-i de «barbarii» și de primejdiile legate de această denumire. Atitudinea bisericii răsăritene față de persistența practicilor magice păgâne a fost tolerantă, fiindu-i imposibil să le interzică sau să le reprime. În multe cazuri biserica a confirmat unele practici păgâne, îmbinând bunăvoința cu complicitatea (V. G. Paleolog, c, p.146).

V. G. Paleolog exemplifică aceste teorii cu „sărbătorile colective”, așa cum este nunta: „Intervenția și rolul bisericii, în comparație cu importanța obiceiurilor, a practicilor magice și a ceremonialului păgân, sunt minore în această sărbătoare. Nouă zecimi din obiceiurile și practicile

milenare, care au loc cu ocazia unei nunți românești, nu țin seama de cerințele bisericești. Numai o mică parte din ele corespund cu ritul creștin. Ansamblul practicilor păgâne ale nunții, formele ei, sunt o dovadă de netăgăduit de existența, dinainte a creștinismului, a unei civilizații țărănești cu o ordonanțare strictă de obiceiuri și de acte, a unei civilizații de tip oral, dar prin armonia și rafinamentele ei, comparabilă civilizațiilor cele mai elaborate. Această civilizație țărănească și-a găsit târziu și greu o expresie perenă în arhitectura bisericilor de lemn, în arhitectura laică și mai ales în artele minore, slujind la decorarea lucrurilor și a uneltelor de uz zilnic” (V. G. Paleolog, c, p.147). El citează în acest sens și informații sociologice privind viața spirituală a poporului român, conform cărora „partea ei creștină este minimă. Acest minim religios al țăranului mai se găsește înecat și de o sumedenie de practici necreștine...” (V. G. Paleolog, c, p.145).

Calendarul țăranului român, apreciază V. G. Paleolog, este nescris, ezoteric sau chiar „ocult în unele aspecte ale sale” (V. G. Paleolog, c, p.152): „Țăranul român în aparență se conducea după calendarul religios, dar paralel păstra în practică și respecta un calendar cu totul păgân, față de care biserica, nu numai că nu a putut reacționa, dar a trebuit să adopte în parte multe semne păgâne și magice conținute în acest răboj” (V. G. Paleolog, c, p.152).

După N. Iorga, satele erau numite *pagi* „de unde și sensul de închinător al vechilor zei pe care l-a căpătat și la noi și la alte popoare cuvântul de *paganus* (păgân...)” (Iorga, p.85). Acestea „au rămas cu tradiția strămoșilor și, chiar atunci când s-au raliat la noua credință, acum sprijinită pe îndemnul, pe ordinul împărațesc, în vremea lui Constantin cel Mare și a urmașilor lui, au vărsat în noua confuzime religioasă cea mai mare parte din vechile închipuiri și datini. Nu e greu să se arate larga parte de păgânism care e și acum în religia, de un materialism uneori grosolan și de superstițioase iluzii, a satelor” (Iorga, p.85). Acolo însă „Unde provincia romană a fost dominată de cetăți, acolo însă firește că s-a putut desfășura o propagandă, cu grabnice și statornice urmări” (Iorga, p.85).

Nicolae Iorga consideră că „Între oamenii de multe neamuri cări au fost aduși în Dacia ca ostași, ca muncitori în mine și în ocnele de sare sau cari au venit ca exploatatori și ca negustori e cu puțință ca, pe lângă închinătorii altor culturi, să nu fi fost și aderenți ai acelei «superstiții iudaice», cum a fost socotit multă vreme creștinismul. Li s-au căutat numele în pietre și în vase [...] O veche inscripție de la Napoca începută «D.M.» e terminată cu crucea. S-a găsit în Oltenia și o cruce zgâriată pe un vas la Galiciuica. Dar inscripții creștine numai cu *p* de două ori barat nu se află aici. Nu se vede, ca la Salona, Hristos, «regele regilor», rugat «să aibă, zi și noapte, ochii deschiși» asupra unei case” (Iorga, p.81).

Creștinismul nu trebuie însă privit, „în afară de predicarea sacră a lui Isus, ca o doctrină nouă, izbucnind deodată, gata făcută. Pe lângă pregătirea în Biserica începătoare este și o altă pregătire *dincolo de dânsa, și în jurul ei*. Pe vremea lui Aurelian îndreptarea spre monoteism cuprindea și lagărele, care trebuie considerate ca unul din mijloacele de căpetenie pentru răspândirea religiei cele nouă, ea fiind mult timp, *un cult secret militar și o vrajă pentru victorie*. Dacă pe la 300 în Galia imaginile zeilor celți apar pe steaguri, totuși mințile simple cereau și un simbol unic, și niciunul nu putea să fie mai strălucitor, mai măreț decât Soarele, *Sfântul Soare* al superstiției și al cântecului poporului nostru de la țară. Împăratul însuși e privit ca un «dublu al soarelui»”⁶⁶ (Iorga, p.82).

În acest punct amintesc opinia lui Mircea Eliade, după care „marele sanctuar rotund de la Sarmizegetusa era dominat de un simbolism celest; pe deasupra, admirabilul «soare de piatră» al incintei sacre de la Sarmizegetusa confirmă caracterul urano-solar al religiei geto-dace în epoca romană; Nu știm care zeu, sau zei erau venerați în aceste sanctuare, dar pentru că autorii clasici nu vorbesc decât despre Zalmoxis se poate concluziona că în epoca romană există un sincretism Zalmoxis-Gebeleizis. Dacă, așa precum gândim, Gebeleizis reprezintă vechiul zeu, celest al geto-dacilor, patronul clasei aristocrate și militare, «tarabostes» (al căror nume comportă elementul – *bostes*, de la radicalul i.-e. *bhō-s*, «strălucitor, luminos»), și Zalmoxis «Zeul Misterelor», maestrul inițierii, cel care conferă imortalitatea – sincretismul între acești doi zei a fost opera clasei sacerdotale” (Eliade, a, p.68).

Vasile Avram, analizând infiltrarea creștinismului în zonele („păgâne”) locuite de daco-geți, consideră că acesta „a pătruns atât de ușor în Dacia datorită, în primul rând, asemănărilor frapante ale nucleului său sacramental cu vechile mistere zalmoxiene practicate timp îndelungat de autohtoni în sanctuarele lor situate pe înălțimile munților [...] Cel mai însemnat element de similitudine și continuitate între religia daco-geților și cea creștină este fără îndoială modul în care ele tratează controversata problemă a nemuririi și, în acest context, relația dintre trup și suflet” (Avram, p.272-273).

Astfel, în concepția daco-geților „sufletul și trupul pare că sunt legate într-o unitate duală, poate una similară celei sugerate în paginile Noului

⁶⁶ „Superstițiile iudaice”, așa cum multă vreme a fost considerat creștinismul, au pătruns în Dacia odată cu cucerirea romană. Soarele fiind emblema lui Hristos și faptul că El promitea nemurirea sufletului, au făcut probabil posibilă o trecere relativ ușoară de la religia urano-solară a daco-geților din perioada romană (când exista sincretismul Zalmoxis-Gebeleizis) la credința creștină.

Testament, unde nemurirea nu este exclusiv a trupului, nici exclusiv a sufletului, ci a unui corp spiritual cu însușiri vag senzoriale, asemănător celui cu care s-a înălțat la cer, după Înviere, Iisus Hristos și cum se anticipează a fi și trupurile oamenilor după învierea din momentul parousiei. Ea presupune pătrunderea într-o viață eliberată de limitările de timp și de spațiu proprii existenței pământești, dar care își păstrează cadrele favorizante pentru cunoașterea de sine, pentru petrecerea și jubilația omului într-o infinită noutate” (Avram, p.273). Se pare că existau totuși mai multe credințe privind soarta postumă a sufletelor: că ele se vor întoarce pe pământ, că vor trăi în locuri fericite împreună cu zeul (în paradis, în *andreion*-ul zalmoxian, în *Cogaionul* sacru) sau chiar că sufletele pot și ele muri.

Se face și o comparație cu concepțiile vechilor greci și evrei: „Știm că în platonism și, în general, în filosofia greacă, sufletul (real și nemuritor) este separat net de trupul perisabil și corupt (definit ca «închisoare a sufletului»). Nu avem însă nici un indiciu asupra destinului extracorporal al sufletului, în afara aventurii sale palingenetice și a supoziției că, după ce depășește pragul încarnărilor, petrece undeva în lumea ideilor la care cei înțelepți pot ajunge, prin contemplație, încă din timpul vieții terestre. În iudaism, dimpotrivă, sufletul nu este decât o noțiune difuză cu sensul de «a avea viață». Confundat uneori cu sângele, înțeles ca substanță vitală, are o infinit mai mică relevanță decât cea a trupului, care va învia la Judecata lui Dumnezeu” (Avram, p.273).

Cât despre zeul suprem al geto-dacilor, V. Avram face observația că acesta „a dispărut fără urmă din tradiția religioasă a daco-romanilor [...] și, mai târziu, din cea a românilor. El s-a contopit pur și simplu în simbolurile și riturile creștine, s-a asimilat divinității Evangheliilor, primind un alt nume și modelându-și chipul după o altă paradigmă mito-religioasă⁶⁷. La fel s-a întâmplat, de altfel, și cu celelalte hierofanii, simboluri sau motive ritualice transferate din patrimoniul mitic precreștin în cel creștin” (Avram, p.276).

Coroborând cele prezentate mai sus cu datele despre „filosofia naturalității strămoșești” și cele despre animism și panteism (vezi subcap. 2.1.2), consider că Brâncuși a fost influențat cel mai mult de un anumit tip de religiozitate, dezvoltată în general în spațiul carpato-balcanic, care este o împletire între „doctrina străbunilor” (sau „filosofia naturalității” eterne) de factură precreștină a strămoșilor săi din Hobîța, și o viziune creștină mai degrabă mistică, apropiată de cea a sfinților părinți de la Tismana și Athos. Această formă particulară de religiozitate este asemănătoare cu cea

⁶⁷ Practic Zalmoxis a fost asimilat lui Iisus Hristos, în virtutea unor simboluri comune, valabile de altfel pentru toate „religiile cosmice”.

denumită de către Mircea Eliade „creștinism cosmic” și definită astfel: „Una din caracteristicile creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente religioase «păgâne», arhaice, câteodată abia creștinizate. Este vorba de o nouă creație religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numit-o «creștinism cosmic», pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii întregi, iar pe de altă parte, neglijează elemente istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume” (Eliade, a, p.246). Savantul utilizează și termenul de „religie cosmică” în cazul „civilizațiilor agricole”.

Amintesc aici și de noțiunea de „fatalism cosmic” introdusă de Vasile Pârvan. Acestuia îi corespunde de fapt „splendida etică optimistă, păgânocreștină, care dă celui nedreptățit siguranța că răutatea nu va rămâne nepedepsită și că deci el poate aștepta cu resignare filosofică această pedeapsă immanentă nedreptății ” (apud Stroia, Morar, p.167).

Vasile Avram își structurează interesanta sa carte, *Creștinismul cosmic – o paradigmă pierdută?*⁶⁸, în jurul conceptului definit mai sus de M. Eliade ca o creație religioasă foclorică, paralelă cu creațiile teologilor, misticilor și artiștilor, în care elementele istorice și dogmatice ale creștinismului sunt în mare măsură ignorate. După el, „Explicația constituirii și permanentizării acestei originale viziuni asupra relației om-cosmos-divinitate în spațiul sud-est european se regăsește în conservarea aici nu numai a unui bogat substrat de credințe mitico-magice moștenit din imaginarul religios traco-getic, ci și a unor modele culturale mai vechi, atârând de o tipologie antropologică preindoeuropeană cu iradierii succesive și spre sau dinspre alte spații. Vom vedea mai departe cum în acest areal a înflorit încă de la începutul neoliticului o spiritualitate de amplă respirație cosmică adiacentă la ceea ce Marija Gimbutas numește *Vechea Civilizație Europeană (The Old European Civilization)* care și-a transmis moștenirea nu numai în cultura minoică și, prin ea, în Grecia homerică, ci și mai departe, în societățile tradiționale țărănești unde s-a păstrat, în notele sale mito-simbolice esențiale, până în zilele noastre. La o cercetare mai aprofundată reiese clar că imaginarul mito-religios al acestei culturi, concepția purtătorilor săi despre structura cosmosului, despre originea lumii, a omului, a plantelor și a animalelor, ca și dezvoltările rituale ale acestor credințe se regăsesc cu ușurință, chiar dacă în formule uneori reelaborate istoric sau teologic, în cultura populară românească și a popoarelor învecinate” (Avram, p.13-14).

Această „civilizație neolitică surprinzător de bogată, ale cărei nuclee

⁶⁸ Care reprezintă de fapt teza sa de doctorat în etnologie.

simbolice se vor păstra peste vreme până în zilele noastre, în ciuda numeroaselor variații istorice la care au fost supuse între timp populațiile acestui spațiu” (Avram, p.223) este „profund originală și, în ciuda variațiilor zonale, unitară din Marea Egee până în Slovacia, sudul Poloniei și vestul Ucrainei, în toată perioada marcată de începutul neoliticului (circa 7000 î.Chr.) și cele trei valuri ale invaziei indoeuropene. Ea se caracterizează [...] în plan mito-religios prin cultul unei Mari Zeițe identificate sub diferite epifanii zoomorfe sau antropomorfe” (Avram, p.224).

Această civilizație sedentară și pașnică, relativ egal distribuită pe o vastă arie geografică, cu organizare socială matrifocală, cu economie de tip rural, bazată pe cultivarea cerealelor, creșterea animalelor, prelucrarea obiectelor de lemn, os, piatră, cupru și aur, pe relații comerciale pe uscat și pe mare, a înregistrat schimbări minore graduale pe durata a aproape patru milenii. Conținutul ei „bogat în simboluri fundamentale, resursele creatoare în paradigma miturilor originare și, nu în ultimul rând, imaginarul artistic caracterizat printr-o tendință de abstractizare, de stilizare și de transfigurare a înfățișărilor lumii înconjurătoare creează impresia că relația om-cosmos-divinitate era proiectată în spațiu și timp ca o imensă metaforă revelatorie, cum ar spune L. Blaga. Nu e vorba, cum s-a crezut până de curând, de o stângăcie în redarea figurii umane sau de o înaptitudine în compoziția plastică, ci de o voită reducere a formelor și culorilor în scopul punerii în evidență a trăsăturilor esențiale, nucleice, ale unui obiect sau fenomen, în genul sculpturilor lui Brâncuși sau H. Moore [...] Maniera tratării se va transmite, de altfel, și în epocile următoare, în creația daco-geților [...] ca și în cea a Daciei romane, unde «mai mult decât în alte provincii ale imperiului este evidentă tendința de schematizare, de geometrizare a figurilor și de abstractizare a compozițiilor» – caracteristici specifice, precum se știe, și creației plastice țărănești” (Avram, p.224-225).

Chiar dacă prin consolidarea creștinismului, ne spune același etnolog, „românii au stat, în evul mediu timpuriu, sub influența și uneori chiar sub autoritatea politico-religioasă a Bizanțului, cultul religios și mai ales sistemul ritualic adiacent a continuat să fie marcat de gândirea magico-simbolică generatoare a creștinismului cosmic” (Avram, p.220).

V. Avram afirmă că „Spațiul românesc a fost locuit în răstimpuri de o aceeași populație care s-a raportat mereu la aceeași paradigmă arhetipală a sacrului, indiferent dacă mileniiile scurse de la primele ei atestări până astăzi au modificat sau nu tipologia rasială a membrilor săi ori structura morfologică a miturilor. De altfel, istoricii și arheologii sunt astăzi unanimi în a recunoaște continuitatea neîntreruptă de locuire a acestui teritoriu” (Avram, p.221). De asemenea, „Oricât de incredibil ar părea pentru

pozitivismul istoric, cei ce cunosc satul românesc tradițional de la sursă știu că nimic nu s-a schimbat în esența lui autentică vreme de șapte sau opt milenii [...] chiar dacă modificările de paradigmă produse pe parcursul timpului au atras după ele resemnificarea unor simboluri și, în foarte multe cazuri, pierderea sensurilor originare, mitico-magice, ale unor datini și obiceiuri. Avem acum din ce în ce mai multe dovezi că viziunea cosmică specifică societății tradiționale era amplu reprezentată în ornamentica neolitică prezentă pe pereții unor sanctuare, pe altare, pe vase de cult sau pe suprafețele unor figurine antropomorfe sau zoomorfe cu vădite funcții ritualice” (Avram, p.228). Explicația privind o atare continuitate „constă în faptul că în acest spațiu n-a existat niciodată o ruptură istorică semnificativă, o dislocare masivă de populație, ori o interdicție categorică din partea autorităților, printr-o reformă radicală, a vechilor culte și practici religioase, cum s-a întâmplat în alte spații de pe glob. Riturile, credințele, datinile, obiceiurile și, în bună parte, modul de viață al locuitorilor, au suferit de-a lungul timpului numeroase resemnificări și modificări, dar structurile adânci ale tipologiei neolitice n-au dispărut niciodată” (Avram, p.240-241).

În acest fel se poate explica de ce „Majoritatea simbolurilor magico-religioase din neolitic se regăsesc cu ușurință și în ornamentica românească contemporană – pe costume, scoarțe, covoare, ștergare, porți, stâlpii pridvorului, mobilier, instrumente muzicale etc. – iar colindele, descântecul și basmele din repertoriul folcloric sud-est european amintesc la tot pasul de valorile femininului, de probele de inițiere și de practicile magico-religioase din neolitic” (Avram, p.239).

Așadar, consideră V. Avram, „Nu încapă nici o îndoială că în Vechea Civilizație Europeană își regăsesc rădăcinile majoritatea riturilor, practicilor și simbolurilor magico-religioase ce caracterizează creștinismul cosmic al societăților tradiționale din sud-estul Europei. O demonstrează abundența figurinelor și ornamentelor în formă de cruce, prezența coroanei și a haloului, măștile de toate formele și mărimile, unele prevăzute cu orificii în care probabil se înfîneau pene pentru reprezentarea Zeiței Pasăre...” (Avram, p.236-237). În „creștinismul cosmic al comunităților românești au supraviețuit, alături de credințele arhaice, numeroase elemente din vechile religii romane și din cultele misterice ale sincretismului religios specific sfârșitului antichității” (Avram, p.269).

În ceea ce privește „gândirea arhaică și tradițională”, V. Avram crede că „Ea e supusă unei continue emoționalități determinate de trăirea intimă, nemijlocită, concretă de către om a fenomenelor cosmice în care se simte integrat și pe care le integrează în ființa lui simbolică, într-un mod asemănător percepției lumii de către copil. Nici legea «participației», care presupune indistinție și confuzie obiect-subiect, nici o relație abstractă și

formală în sens matematic, ci mai degrabă o *aderare afectivă* și intelectuală la realitatea cosmică...” (Avram, p.180).

Principala caracteristică a gândirii mito-religioase este „tocmai această indistinție de substanță între natural și supranatural, omenesc și divin, material și spiritual, immanent și transcendent” (Avram, p.186). După cum spune Georges Gusdorf în cartea sa *Mit și metafizică*, „Pentru omul primitiv nu există două imagini ale universului, una «obiectivă», «reală» și alta «mitică», ci o lectură unică a peisajului” (apud Avram, p.186), adică el are viziunea unui univers integral, material și spiritual. Pentru a clarifica faptul că „Efemerul se convertește în etern, eternul normează ritmurile universului prin efemer” și că „Sacru nu e separat și distinct de profan” (Avram, p.186-187), V. Avram dă următorul citat din celebra *Tabula smaragdina*: „tot ce e sus seamănă cu ce e jos și tot ce e jos seamănă cu ce este sus” (apud Avram, p.186).

Același etnolog consideră că „Gândirea religioasă autentică nu este nici pragmatică, nici rațională, ci simbolică. Există în orice cultură un set de modele arhetipale care, prin simpla lor invocare (rostire, scriere, gravare, gestualizare) sub semnul unui impuls primordial propriu omului spiritualizat, creează un suport ritualic solid pentru instituirea și perpetuarea relației om-cosmos-divinitate [...] Ele, simbolurile, sunt generale și universale, utilizabile în orice context marcat de o ritualistică liber asumată, și nu au o coloratură confesională specifică, cum au crezut și mai cred încă unii dintre puriștii și fundamentalistii credinței. De aceea trena simbolică a ritualurilor creștine nu poate fi altceva decât o prelungire și, uneori, o resemnificare a simbologiei originare reiterate ritmic, în veșminte specifice, într-un câmp de convergențe spirituale” (Avram, p.149).

În acest punct amintesc și de o opinie care ar putea explica de asemenea relația „naturală” între gândirea religioasă a sculptorului Constantin Brâncuși și dorința lui de a reprezenta sacru prin intermediul unor lucrări ce par abstracte: „Tipul religios de gândire se bazează tot pe abstracții și generalizări, urmărește legiferări, chiar dacă în virtutea unor presupuse instanțe transcendente” (Ianoși, p.32). Iar sacru (ce nu poate fi „pipăit”) este „tot idee abstractă, și în plus transcendentă prin definiție. Iată și motivul pentru care orice întruchipare este o involuntară, dar obligatorie, trădare în raport cu transcendentul și în raport cu singura lui adecvată «identificare», prin ideea transcendentă” (Ianoși, p.35).

Plecând de la un citat din Jung („Dogma înlocuiește inconștientul colectiv, dându-i o formulare cuprinzătoare”) V. Avram conchide că „Din acest inconștient colectiv raportabil [...] la o unitate stilistică primordială a spiritualității omenești, izvorăsc toate simbolurile. Începând cu simbolul esențial al credinței, *crucea* [...] și sfârșind cu funcția ritualică a elementelor

stihiale, totul trimite la un fond de mentalitate străvechi, chiar dacă oficianții ceremonialului liturgic ignoră de regulă acest lucru” (Avram, p.149-150).

Așadar, „Faptul că sărbătorile creștine au fost suprapuse peste cele păgâne nu este rezultatul unei acțiuni ideologice subversive, ci o conformare conștientă și subconștientă în același timp, la o experiență arhetipală imposibil de eludat sau de anihilat. Hristos-Dumnezeu nu putea fi rupt de divinitatea supremă creatoare și ocrotitoare reprezentată de vechile teofanii decât cu riscul de a-i minimaliza suveranitatea cosmică...” (Avram, p.152-153).

De altfel Sfântul Augustin dezvăluie cu claritate acest fapt în *Retractationes* (I,12,3): „Realitatea însăși a ceea ce se numește religia creștină a existat la cei vechi. Ea nu a lipsit de la începutul neamului omenesc până la venirea lui Christos în trup, atunci când adevărata religie, care existase și înainte, a început să fie numită creștină” (apud Coomaraswamy, p.6). Această „realitate” este de fapt o înțelepciune care, după cum o spune tot el în *Confesiuni* (IX,10) „nu se face, ci este așa cum a fost și tot așa va fi mereu” (apud Coomaraswamy, p.46).

O atare înțelepciune primordială, mereu și pretutindeni consecventă cu sine însuși, se poate numi și *Philosophia Perennis*. Iar aceasta este chiar „filosofia naturalității” („eterne” și „strămoșești”) după care se ghida mereu Constantin Brâncuși, în viața și opera sa.

2.3. METAFIZICA ORIENTALĂ

Este important de subliniat că unii exegeți – care l-au cunoscut personal pe Brâncuși sau care i-au fost chiar prieteni – cad de acord asupra îndepărtării artistului de problematica religioasă sub aspect dogmatic și social. Astfel, după P. Pandrea, acest fapt s-ar fi realizat în urma unei crize religioase de tip *renanian*⁶⁹ (Pandrea, c, p.93), care s-ar fi petrecut până în 1908, întocmai ca și la Tolstoi, primul „directeur de conscience” al lui Brâncuși.

În ceea ce privește modelele de sfințenie spre care el năzuia, se pare că acestea aparțineau nu numai misticilor de la Athos și Tismana, după cum crede P. Pandrea⁷⁰, ci și înțelepților și misticilor din Extremul Orient: Buddha, Lao-tse și mai ales Milarepa. Brâncuși însuși a indicat în repetate

⁶⁹ Ernest Renan, scriitor francez și teolog „care s-a despărțit de valorile religioase ale bisericii sale și a ancorat în știința filologică” (Pandrea, c, p.93). De această „dramă a cunoașterii” au suferit „toți intelectualii europeni din a doua jumătate a secolului XIX și până la sfârșitul războiului mondial nr.1...” (Pandrea, c, p.93).

⁷⁰ Mai precis „sfinții de la Athos și de la Tismana” (Pandrea, c, p.97); probabil că prin termenul de „sfinți” de la Tismana, exegetul se referea la isihăștii din această mănăstire.

rânduri unele lucrări ca „fiind cărți de căpătâi: Milarepa, Papus, Lao-zi” (Lemny, Velescu, p.34). De altfel chiar P. Pandrea își amintește că „Sculptorul obișnuia să citeze destul de des aforisme din Laotse, Buddha și din Milarepa”⁷¹ (Pandrea, c, p.92), iar Tretie Paleolog, analizând un aforism al lui Brâncuși notat de Carola Giedion-Welcker, consideră că acesta „este exprimat într-un limbaj influențat de filosofia indiană” (T. Paleolog, p.89).

Brâncuși a citit și aprofundat biografia lui Milarepa până la bătrânețe: „În anii 40 și mai ales în anii 50, Brâncuși pare să consacre mult timp propriei sale meditații (fără îndoială lectura, revendicată de artist, a cărții călugărului tibetan Milarepa datează din acești ani...)” (Tabart, a, p.39).

Într-o carte relativ recentă despre Brâncuși, autorul ei, reputatul istoric de artă Pierre Cabanne, începe primul capitol, intitulat „O dublă cultură orientală și populară”, astfel: „În originile spirituale ale lui Brâncuși, Orientul joacă un rol primordial; atracția sa pentru religiile și filosofia buddhistă și zen este intim legată de creația sa plastică, în special prin intermediul lui *Jetsun-Kahbum*, povestea autobiografică a vieții și gândirii misticului tibetan din secolul XI Milarepa, «singura carte a bibliotecii sale deschisă la toate paginile, și pe care o cita adesea», scrie Radu Varia” (Cabanne, p.16).

În capitolul „Cursa spre soare” din cartea sa *Brâncuși*, Radu Varia face următoarea apreciere, privind relația dintre noua artă a lui Brâncuși și spiritualitatea autorului ei: „Anul 1907 s-a dovedit decisiv, chiar crucial, în viața și opera lui Brâncuși pentru un alt motiv. De acum înainte, existența sa a căpătat o nouă transparență, a strălucit ca fațeta unui diamant rafinat. Pe durata următorilor treizeci de ani, el a dezvoltat într-o manieră orbitoare primele premise ale revelației sale majore din 1907; munca sa de o viață, munca maturității sale, a fost exploatarea genetică a conștiinței trezite, activată de certitudinile vizionare ale unei sculpturi deschise către unitatea cosmică, exclusiv polarizată asupra chemării formelor primordiale. În această schimbare, Brâncuși a dat expresie goalei, strălucitoare, meteorice viziuni interioare a lui 1907, căreia el a fost nu mai mult decât modelatorul”⁷² (Varia, p.34). Dar, în timp ce artistul român „a descoperit înăuntrul propriei sale ființe răspunsul pentru îndemnul eroic de a se depăși pe sine, el oferea o confirmare alternativă a adevărului său prin întâlnirea sa

⁷¹ Biografia lui Milarepa este publicată la Paris în 1925.

⁷² Radu Varia consideră că „evoluția transcendentă a operei lui Brâncuși poate fi definită ca emergența bazei sale în lumina conștiinței, într-o afirmare solară” (Varia, p.100).

cu învățătura spirituală a marelui mistic tibetan din secolul unsprezece Jetsun Milarepa" (Varia, p.5).

Mulți cunoscuți ai lui Brâncuși, istorici și critici de artă sau simpli vizitatori ai atelierului său, au observat apropierea artei sale de cea orientală și chiar o mentalitate de acest fel a artistului român. De pildă, după Carola Giedion-Welcker, sculpturile brâncușiene „erau nutrite de armonia, mereu reîmprospătată, a unei reculegeri și concentrări interioare asupra esenței. Creațiile sale – ca și cele ale lui Piet Mondrian – mărturisesc acea asceză voluntară, în care eul, despuiat de vanitate și de elementele accidentale ale individualului, năzuiește să renască în sinteza cuprinzătoare a universului. Într-o asemenea artă forma plastică este înnobilită de o conștiință superioară, de o lumină spirituală. Întrupări în piatră sau bronz, rod al meditației interioare, lucrările sale propun privitorului acea «eliberare» (*délivrance* – termenul aparține lui Brâncuși), acea desprindere de povara corporalului, realizată de filosofia orientală. Nu-i deloc întâmplător că visele, confesiunile, suferințele și viziunile gânditorului și poetului tibetan, călugărul Milarepa (secolul XI), devin pentru Brâncuși carte de căpătâi în care-și află confirmarea propriei sale căi: aspirația la sublimarea și iluminarea materiei, năzuința formală către puritate și absolut. Poposise, străbătând prin secole de mult apuse, lângă un izvor îndepărtat – nu pentru a căuta rețete de artă și viață, ci pentru că, dincolo de timp, regăsise acolo un climat spiritual ce-i era familiar. Nu-i de mirare deci că acordă, în spirit oriental, o importanță la fel de mare, dacă nu mai mare încă, pregătirii interioare decât execuției propriu-zise...” (Welcker, p.35-36).

Este important de subliniat că la Brâncuși „dezvoltarea interioară merge mână în mână, desăvârșit, cu evoluția estetică, ceea ce conferă acestui nou limbaj un sens profund și durabil” (Welcker, p.38). De exemplu el aborda materialul de lucru într-un mod meditativ, înainte de a începe lucrul propriu-zis: „Brâncuși investighează totdeauna cu atență minuție materialul; el încearcă, perseverent, să-i detecteze legile și disponibilitățile secrete, să li se supună și să le activeze. Din această muncă și cercetare plină de umilitate izvorăște în mare măsură incontestabila, tainica autenticitate a artei sale. La capătul unui drum lung, tensiunea construcțiilor clarificate pare a se întoarce cu totul către interior, coaja și nucleul fac una. Forma însăși pare a fi primit, pe parcursul acestei lungi și precaute dezvoltări, ceva din înțelepciunea meditativă pe care Brâncuși o așeza la temelia oricărei trăiri adevărate. Era convins că pentru a deveni fecundă, existența umană trebuie să se întemeieze pe germenii reflecției interioare. Gândirea sa părea să oscileze astfel continuu – în felul «oriental» – «între sensibil și suprasensibil», atitudine caracteristică și lui Goethe în *Westöstlicher Divan*” (Welcker, p.52).

Dorința artistului era ca prin lucrările sale să „înalțe spiritul, nu să-l agite; «o nobilă simplitate, o grandoare calmă» fac din forma epurată un mediator al echilibrului interior. Brâncuși aparține deopotrivă sensibilității și gândirii orientale și mediteraneene – iată un adevăr categoric. De aici își trage originea ampla sa viziune cosmică, în contextul căreia tot ceea ce ființează este doar o particulă în fluxul devenirii universale; omul nu este detașat și înălțat deasupra totalității Creației” (Welcker, p.53).

Jean Cassou, în prefața cărții *Brâncuși* a lui Ionel Jianu, afirmă: „Alături de el, în fața lui, ne simțim cuprinși de o admirație mistică, înțelegând că am avut onoarea de a întâlni cea mai uluitoare învățătură la care am fi putut spera de-a lungul propriei noastre aventuri: aceea a unui înțelept oriental. Într-adevăr, această filosofie, izvorâtă din revelații spontane, tâșnește de la sine prin opacul imanentului către Marele Tot; această filosofie elementară se numește înțelepciune: ceva mai străvechi și mai măreț decât toate filosofiele [...] Închizându-se în această înțelepciune străveche, ținând strict la principiile cele mai pure, fără a le dezvolta, acelea ale existenței sale, ale naturii și ale artei, Constantin Brâncuși a dat naștere unor simboluri care fac din el unul dintre cei mai de seamă sculptori ai tuturor timpurilor” (apud Jianu, b, p.18).

Este interesant și modul în care se prezenta Brâncuși la bătrânețe, în atelierul său⁷³ oaspeților care-i treceau pragul: „În spațiul acestuia, sculptorul se proiecta aidoma unui «personaj» misterios, învăluit într-o aură de sfânt, de mag sau de filosof oriental” (Lemny, Velescu, p.27). În special „Ziariștii și artiștii americani erau atrași de latura misterioasă, exotică a personalității sale și vedeau în el pe artistul aplecat spre filosofia orientală, care, asemenea unui înțelept, emana cunoaștere și frumusețe. Un articol apărut în *World Review*, în octombrie 1949, îl prezenta ca pe un înțelept chinez. Autorul, Robert Payne, descoperă nu numai o asemănare fizică între Brâncuși și tipul generic al chinezului, dar și o similitudine în felul de a fi și în maniera de a lucra...” (Lemny, Velescu, p.29).

Amintesc în acest punct că și Marcel Duchamp își exprimă astfel admirația față de sculptor: „Brâncuși pătrunde substanța materialului său și lucrează chiar cu moleculele și atomii, cum o făceau chinezii...” (apud Lemny, a, p.53).

Athena Spear atrage atenția, mai nuanțat, că „ideile lui Milarepa nu l-au putut influența pe Brâncuși de vreme ce prima ediție franceză despre

⁷³ Care fusese în anii douăzeci locul de întâlnire al reprezentanților avangardei și modernității, iar către sfârșitul vieții lui Brâncuși se transformase în muzeu privat și „templu al artei”, din care, așa cum mărturisea Paul Herbé, „leși de acolo parcă purificat de un suflu curat” (apud Lemny, Velescu, p.33).

viața și opera lui Milarepa a apărut în 1925, când *Pasărea în văzduh* își atinsese forma finală și când Brâncuși avea în urma lui ani mulți de viață și de creație. Poate că sculptorul a fost atras de aventurile morale ale lui Milarepa, pentru că a întâlnit în ele confirmarea propriilor sale credințe, și asemănări între propria sa personalitate și viață și acelea ale ascetului oriental. Există fără îndoială în panteismul lui Brâncuși o înrudire cu gândirea orientală din toate timpurile – umilința față de natura neînsuflețită și ființele inferioare, dorința de a se asimila lor prin detașarea de propria individualitate și credința adâncă într-un echilibru universal, omniprezent [...]. În dorința de a se elibera de conștiință, în idealul său de a lucra tot atât de natural precum respira, în respectul său față de creșterea naturală și chiar față de întâmplare [...] Brâncuși are afinități mult mai pronunțate cu budismul Zen, deși nu există nici o dovadă că a citit sau a auzit vreodată despre el” (Spear, b, p.57-58).

Este interesantă observația lui Doina Lemny privind o anumită coincidență de atitudine a lui Brâncuși cu cea a înțelepților Orientului: „Ceea ce impresionează la Brâncuși este distanța pe care o ia față de mondenități și dorința de a se retrage în universul pe care și l-a creat, fapt care i-a permis să aibă întotdeauna un raport direct și substanțial cu propria-i creație, convins că numai prin meditație ajungi să te pătrunzi de esența lucrurilor. De altfel, el credea că nu era necesar să-și explice demersul, motiv pentru care s-a și exprimat în acest sens: «La ce bun să înțelegi? Eu sunt, exist și, în consecință, trebuie să descopăr frumosul și nimic altceva». Această observație a sculptorului nu era pe de-a-ntregul originală, nici datorată vreunui sistem filozofic, ci, în opinia noastră, o întâlnire cu budismul, care ia însă forma unei simple coincidențe. Noi considerăm că îndelungatele sale meditații asupra artei, săvârșite-n intimitatea atelierului de-a lungul unei întregi vieți consacrate creației, l-au condus către un demers comparabil cu acelea al gânditorilor orientali: «Spuneți că sunt chinez și poate că este chiar adevărat; dar aceasta numai întrucât simt aidoma chinezilor, întrucât avem aceleași țeluri. N-am nici un gând să merg acolo [în China, *n.n.*]. Dar știu că ei au creat genul de artă pe care îl admir” (Lemny, Velescu, p.31).

Carola Giedion-Welcker, în capitolul „Orient-Occident. Sculptorul, țăran și filosof în mediul parizian” din cartea sa *Constantin Brâncuși*, face următoarea apreciere: „Arhitectul finlandez Alvaro Aalto a sesizat fără îndoială just poziția și dubla esență a operei brâncușiene pe care o situează la răscrucea Orientului și Occidentului, deschisă celor două lumi, aidoma picturii lui Kandinsky și, într-un anume sens, artei lui Paul Klee. Sculptura lui Brâncuși aliază frumusețea radioasă, mediteraneană a formelor, cu înțelepciunea și abstracția Orientului; ea posedă intensitatea pătrunderii prin

simțuri în vitalitatea și chintesența creaturii și, deopotrivă, asceza interioară a ardorii spirituale a formei. Liniștea meditației guvernează forma care încorporează într-o sinteză grandioasă dinamica agitată a proceselor naturii și constanța eternă a atitudinii spiritului” (Welcker, p.39).

Este posibil ca Brâncuși să fi regăsit în cărțile de filosofie orientală, cel puțin parțial, înțelepciunea înaintașilor săi. De exemplu el regăsește „filosofia naturalității” – moștenită de la tradițiile Hobiței – și în India: „Ah, India! Mă simt în India ca la mine acasă [...] În afară de vitalitatea enormă, în India am găsit înțelepciunea mea, păstrată sub ploile Occidentului și stupidităților Parisului: *la paix et la joie*” (apud Pandrea, c, p.27).

Apropierea între rugăciunile strămoșilor olteni și tehnicile de meditație transpare destul de clar din următorul text care de asemenea îi aparține: „Poate că poezia pură este rugăciune, dar știu că rugăciunea bătrânilor noștri olteni era o formă a meditației, adică o tehnică filosofică” (apud Pandrea, c, p.261).

Pictorul Henri de Waroquier, departe de a fi mistic, observa totuși că „Arta lui Brâncuși este rezultatul unei profunde meditații, îndelung nutrită. Este contrară unei arte a spontaneității. Viața, ea îl interesa. Arta nu era pentru dânsul decât un mijloc pentru a o pătrunde, a o sesiza” (apud Comarnescu, p.277).

Este deci posibil ca, adâncind propriile tradiții folclorice strămoșești (poate și din dorința constantă de a și le explica) artistul gorjean să fi intrat de fapt în zona universalității, acolo unde sensurile profunde ale marilor tradiții se întâlnesc.

Brâncuși găsea probabil răspuns în aceste cărți și la întrebările existențiale care îl apăsau: „Trăivo-i anul viitor? Trăivo-i mâine? pentru ce am venit pe pământ; Cât e lumea de mare și câtă goliciune în ea. Ce sunt legile astea omenești, și de ce sunt ele așa [...] de ce au pornit ele să fie, așa, și nu altfel?” (Lemny, Velescu, p.46); „Vom muri! Vom muri! Și mai repede decât o credem...” (Lemny, Velescu, p.90); „Viața mea a fost tristă ca tristețea însăși și de asemenea dură ca duritatea însăși” (Lemny, Velescu, p.82).

În ceea ce privește sursele și explicațiile lucrărilor sale, trebuie să fac precizarea că Brâncuși nu a dorit niciodată să facă lumină în acest sens. În legătură cu diversele supoziții legate de sursa de inspirație a artei sale, Constantin Antonovici, fostul ucenic al său, afirmă clar că „Brâncuși, care era singurul în măsură să dea explicațiile, n-a făcut-o, el tăcea și se amuza pe seama celor auzite [...] Brâncuși nu era o natură rece și ursuză, ci contrar, era vesel, ironic și foarte mucalit. De exemplu când cineva insista să știe mai mult despre sculptura lui, el îi răspundea parcă de peste veacuri: «Uită-te bine și cu atenție până ce vezi, și atunci nu mai ai nevoie de

explicațiile mele». Și cu astfel de răspunsuri mai mult a derutat publicul decât să-l lămurească, lăsând să creadă fiecare ce dorea" (Antonovici, p.89).

Se pare că la schimbarea fundamentală a concepțiilor despre artă ale artistului român, proaspăt ajuns la Paris, au contribuit în mod esențial și vizitele frecvente la muzeele Guimet, Trocadéro și Luvru din Paris, unde a fost atras mai ales de colecțiile de sculpturi primitive și orientale.

C. Antonovici află însă de la Brâncuși un lucru deosebit de important: că de fapt „muzeul Luvru cu operele lui l-au frapat și i-au pus mintea la contribuție...” (Antonovici, p. 86). Mai precis, fiind întrebat de cum se face că numai Parisul a putut să-i dea astfel de inspirații, artistul a răspuns: „Nu Parisul – orașul – mi le-a dat, ci muzeul Luvru cu arta din el și mai ales arta arhaică care mi-a zgândărit anumite idei pe care le aveam de mult în minte, dându-mi curaj să trec la acțiune” (apud Antonovici, p.87).

De aceea, memorialistul este convins că Brâncuși, „cum avea fire migăloasă și tenace [...] cei trei ani – 1904-1907 – el i-a petrecut mai mult în Luvru” (Antonovici, p.92). În felul acesta „el a descoperit noi taine și miracole care l-au pus pe studierea religiilor și superstițiilor celor mai vechi popoare din Orient”, dar, „Dintre toate religiile l-au preocupat și reținut mai mult cele din India și mai ales din Regiunea Tibet, care, prin Milarepa, au pus stăpânire pe slăbiciunile superstițioase ale lui Brâncuși” (Antonovici, p.87). Trebuie adăugat aici că „Brâncuși a arătat întotdeauna un mare respect și o deschidere totală față de toate religiile, fără să le supună vreunei discriminări” (Antonovici, p.70).

Faptul că Brâncuși cunoștea bine religiile indiene și din scenariul de film pe care l-a făcut în anul 1934, ce reprezintă viziunile asupra istoriei următorilor 120 de ani. Morala este că „cele trei puteri sunt etern trăitoare în lume” (apud Lemny, Velescu, p.94-95); este vorba despre Brahma creatorul, Vișnu conservatorul și Śiva distrugătorul.

Contactul artistului cu celebrul muzeu de artă orientală Guimet a fost menționat ca cert în anul 1909, când a făcut acolo o vizită cu Cecilia Cuțescu-Storck (vezi Cuțescu-Storck), ceea ce nu exclude bineînțeles posibilitatea ca Brâncuși să-l fi vizitat și anterior. Acest contact l-a făcut de altfel pe Sidney Geist să spună despre Brâncuși că „la Musée Guimet, e vrăjit de frumusețea sculpturii asiatice, a cărei influență se poate discerne în capul *Domnișoarei Pogany*” (Geist, a, p.139), iar pe Sergiu Al-George că „ar putea să explice nu numai factura artei sale dar [...] este posibil să fi contribuit și la plăsmuirea primei opere cu caracter simbolic, *Sărutul*” (Al-George, p.18). Indianistul crede că o referință clară la lumea buddhistă este lucrarea *Spiritul lui Buddha* sau *Regele Regilor* (vezi cap.5).

În opinia lui Alexandra Parigoris, „Cocul” *Negresei albe* și al *Negresei blonde* este considerat „mai puțin ca o caracteristică africană decât

ca o referință la *ushnisha* lui Buddha, astfel spus, la acest ansamblu al reprezentărilor lui Buddha care evocă natura sa supraumană, cocul fiind elementul care îl distinge de călugărul obișnuit" (Parigoris, a, p.36).

Aceeași cercetătoare, comentând o lucrare a lui Brâncuși, conchide: „Aluziile la taoismul buddhist și la sistemele simbolice africane ne permit deci să înțelegem cum *Negresa blondă* ilustrează acest moment în care Brâncuși se interesează foarte serios despre sensul materialelor, despre sensul artei africane și despre posibilitățile care i se oferă pentru expresia artei sale" (Parigoris, a, p.38).

Brâncuși ar fi vizitat și împreună cu Otilia Cosmuță „recent deschisul Musée Guimet, care adăpostea o colecție de manuscrise din Tibet ca și statuare din Orientul Îndepărtat și figurile lui Buddha. Această artă a avut un efect profund asupra tratării de către Brâncuși a trăsăturilor faciale, în special în lucrări ca *Muza adormită* (1910) și *Domnișoara Pogany* (1912), prima dintr-o serie care își avea originea în portretul unei prietene unguroaice tinere care mai târziu a descris lucrarea ca fiind «toată» ochi..." (Parigoris, b, p.18).

Vreau să specific aici că această imagine de „sfânt” nu trebuie însă idealizată și mai ales generalizată, deoarece așa cum însuși Brâncuși mărturisea despre tinerețea sa, el a fost un „om de lume”: „Se spune că sunt un om retras acum, dar în trecut am avut și eu perioada mea de nebunie, am trăit în lume. Am băut și m-am distrat cu femeile. Toate acestea sunt necesare. Trebuie să treci prin toate acestea pentru a înțelege lumea” (apud Lemny, Velescu, p.30).

Imaginea exagerată de „sfințenie” a fost de fapt creată de romanul de succes al lui Peter Neagoe, prietenul de o viață al lui Brâncuși. Chiar dacă multe pasaje din viața lui Brâncuși, ca și numeroase texte și aforisme ale sale par să fie adevărate, problema este că această carte nu poate fi folosită ca una de referință, deoarece apar și destule inexactități, ca să nu mai vorbim de modul romanțat de a prezenta viața lui Brâncuși.

Peter (Petre) Neagoe este considerat astăzi romancier american de origine română. A urmat Școala Națională de Arte Frumoase din București, când îl cunoaște pe Brâncuși, mai mult „locuind în același imobil, din strada Izvor nr. 18” (Lemny, Velescu, p.263). În anul 1900 obține „două mențiuni onorifice” (Brezianu, b, p.182). A încercat „un timp să facă și pictură”, dar s-a realizat numai „în nuvelă și roman” (Pandrea, apud Brezianu, b, p.182). După Copilu-Chiatră, Salvador Dali îl cunoscuse bine; „Era dotat și în arta plastică... A făcut parte din insurecția suprarealiștilor. Cu timpul l-am pierdut. A optat pentru cuminenie” (apud Brezianu, b, p.182). Este adevărat că P. Neagoe a scris și un eseu (în 1932) intitulat *What is surrealism* (Brezianu, b, p.182).

Doina Lemny dă următoarele informații prețioase despre elaborarea romanului lui P. Neagoe, *The Saint of Montparnasse. A novel based on the life of Constantin Brancusi*: „În anii cincizeci, scriitorul american de origine română Peter Neagoe și soția sa au venit la Paris, unde l-au văzut pe Brâncuși în fiecare zi timp de mai mult de un an. Brâncuși le-a povestit viața sa, dar eliminând anumite episoade și înfrumusețând anumite personaje. Peter Neagoe a scris un roman publicat după moartea sa, întemeindu-se pe «istoriile» lui Brâncuși și adăugând multe detalii ale născocirii sale...” (Lemny, a, p 59).

Situat pe o poziție total contrară, Petre Pandrea consideră cartea lui Peter Neagoe mai mult decât un roman. Mai exact o apreciază ca fiind „o contribuție de primul rang în calitate de prieten intim de tinerețe și de martor competent al unei întregi vieți de strădanie, de dileme și de rezolvări ale unor ecuații ale secolului XX” (Pandrea, c, p.206). De asemenea, „textele cu amintiri ale lui Peter Neagoe prezintă credibilitate și verosimilitate. Bătăliile lăuntrice și cele exterioare ale sculptorului sunt relatate din prima sursă. În special, conversația lui Brâncuși este redată cu fidelitate până la autenticitate de notar. Textele sale redactate în 1960 și publicate abia în 1965 se află în concordanță cu datele publicate ulterior de prieteni” (Pandrea, c, p.77).

Ca o părere personală cred că este greu de crezut că Brâncuși ar fi inventat o poveste a vieții sale pe care să o prezinte ca veridică tocmai prietenului său cel mai bun, și de asemenea este la fel de neverosimil și lipsit de sens ca Neagoe, ajuns la vârsta senectuții, să prezinte o „născocire” prejudicioasă imaginii lui Brâncuși (mai ales că romanul biografic a fost întrerupt chiar de moartea autorului său).

Aș adăuga aici și observația personală că descifrarea în cheia doctrinelor hinduse despre eliberare, a semnificației unor lucrări brâncușiene (vezi cap. 5), face verosimile mărturiile lui P. Neagoe despre unele idei filosofice orientale ale lui Brâncuși.

De aceea am extras din cartea lui Peter Neagoe informații care, dacă sunt adevărate, ar putea fi foarte importante în vederea clarificării unor concepții religioase și filosofice ale lui Constantin Brâncuși. Ele nu trebuie neglijate, mai ales datorită faptului că unele din textele și aforismele lui Brâncuși din romanul biografic sunt verificate ca fiind reale prin comparație cu cele care au apărut în diverse lucrări publicate după 1960, anul morții lui P. Neagoe, și de asemenea în cartea *Brâncuși inedit*, unde sunt publicate texte și aforisme scrise de Brâncuși cu mâna lui.

Așadar, în ciuda faptului că această carte „nu a fost nicicând considerată drept o lucrare de referință, pentru că ea se înscrisa prin forma ei

în domeniul ficțiunii literare” (Lemny, Velescu, p.35), a unor inexactități și a unor afirmații ce par exagerate (sau chiar plăsmuiri), totuși, având în vedere prietenia strânsă a lui Neagoe cu Brâncuși, confesiuni (zilnice, pe mai bine de un an) ale artistului despre viața și opera sa și acreditarea pe care o face P. Pandrea textelor brâncușiene din romanul lui Neagoe, mă simt obligat să prezint aici concepțiile metafizice orientale ale lui Brâncuși (în speță indiene), așa cum le pune Neagoe în gura artistului (asta în caz că nu sunt adevărate *in integrum*, după părerea lui P. Pandrea).

Ignorarea în bloc a textelor brâncușiene din romanul biografic al lui Neagoe, ar putea prezenta atât riscul de a ne priva de înțelegerea unor concepții metafizice fundamentale ale lui Brâncuși, cât și de posibilitatea de a decripta adecvat unele din lucrările sale.

Din cartea lui P. Neagoe se poate constata că poziția lui Brâncuși față de creștinismul ortodox pare ambiguă, observându-se o anumită rezervă față de dogmele ortodoxe și în general față de confesiunile creștine. El declara: „Nici eu nu respect regulile bisericii mele; și totuși merg pe acolo și cânt în fiecare duminică. Orice religie susține că ea exprimă adevărata doctrină, și le denunță pe celelalte ca false. Religia tot religie rămâne chiar și fără Hristos, duhul sfânt, rai sau iad” (apud Neagoe, p.241). Așadar, în ciuda unei poziții aparent paradoxale, se poate înțelege totuși că, dacă Brâncuși era nemulțumit doar de formele exterioare ale religiei, el era totuși atras spre o credință vie în Hristos.

După P. Neagoe, distanțarea lui Brâncuși față de dogmele religiei creștine (observată și de P. Pandrea) este posibil să se fi produs, nu numai datorită credinței sale în îndepărtarea confesiunilor creștine de esența lor mistică, ci și datorită faptului că el „Simțea că punctul de vedere creștin își pierduse puterea de-a inspira ceva de valoare artistică” (Neagoe, p.140).

Scriitorul admite faptul că tradiția creștină l-a influențat pe artist fără să își dea seama, dar el consideră totuși că în fapt „Dumnezeul lui Constantin nu mai era demult zeitatea creștină care cerea ispășirea păcatului pentru iertare. Filosofia orientală pe care o citise transformase acest zeu într-o conștiință universală [...] Datoria fiecărui suflet, credea el, este să se cunoască, să fie el însuși și totodată să fie același” (Neagoe, p.139).

Se pare ca prima influență orientală asupra lui Brâncuși ar fi avut loc în timpul faimoasei călătorii predominant pedestre, în urma căreia a ajuns la Paris⁷⁴. Mai exact, aceasta s-a întâmplat după externarea sa din spitalul din Zürich (Neagoe, p.49), când a citit cartea cu iz teozofic *Isis unveiled*⁷⁵ a doamnei Blavatski, în care se vorbește despre mesajul spiritual al unei

⁷⁴ În anul 1904, la vârsta de 28 de ani.

⁷⁵ Tradusă sub numele de *Isis luminat* în ediția românească apărută la Editura Dacia.

doctrine secrete primordiale, din care ideile rupte de contextul lor inițial, devin ulterior sursa tuturor credințelor de pe suprafața pământului.

Această carte „trezi la Constantin respect pentru misterul de nepătruns al existenței” și cu timpul „avea să-i schimbe gândurile și viața” (Neagoe, p.51), fiind punctul de declanșare a unei adevărate „revelații spirituale”. El își dădea seama că „omul poate să scape oricând de mizerie” (Neagoe, p.50) urmând cât mai consecvent o disciplină, ce constă în exercițiu, eliminarea dorinței și a vanității senzuale în viață, care în cele din urmă „elimină eul”, atingând extatica Nirvana. Mai mult, cartea respectivă avea să influențeze și factura viitoare sale arte: „În sufletul lui Constantin încolți *ceva* de care nu a mai putut scăpa până la capătul vieții. Acest *ceva* încolți mai târziu și în sculpturile sale, sub formă de ou sau de păsări, simboluri ale genezei, ale nașterii” (Neagoe, p.50).

P. Neagoe consideră că lui Brâncuși „Cărțile sacre ale Orientului îi dădură o nouă orientare în artă” (Neagoe, p.83). Astfel, odată ce Brâncuși a ajuns la Paris, el a început să caute „o călăuză, o filosofie a vieții și artei, un nou mod de gândire” (Neagoe, p.82). De la Biblioteca Națională a împrumutat cărți sacre ale Orientului⁷⁶ „care-l impresionară puternic”, deoarece găsea în ele „o nouă explicație a legilor naturale prin care spiritul uman se putea uni cu înțelepciunea universală” și o cheie „care i-ar fi eliberat în întregime forța” (Neagoe, p.82). În ele, învățații Orientului preconizau și un mod de a acționa zilnic, care dă posibilitate ființei umane să devină „una dintre conștiințele cosmice uriașe”. Astfel, Brâncuși, „Într-o fracțiune de secundă, descifra secretul pe care spera să-l descifreze în arta sa. Programul prin care se puteau obține puteri supraomenești începea cu exerciții care aveau ca scop controlul rațiunii asupra anumitor părți ale corpului. Apoi, după cum spunea textul, trebuia să practice arta concentrării⁷⁷, pentru a șterge bariera dintre spirit și materie. Cu cât se adâncea mai mult în filosofia Orientului, cu atât se convingea că toate fenomenele naturale sunt conduse de legi ale spiritului” (Neagoe, p.83).

De asemenea, Brâncuși era „conștient de faptul că sufletul se ascundea în materia pe care o sculptează sau o cizelează, că lucrează împreună cu materia și că din această legătură iese o nouă formă, plină de înțeles”⁷⁸. Totuși era intrigat de concepția găsită în aceste scrieri orientale, conform căreia atunci „când omul descoperă sufletul, cunoaște de fapt și

⁷⁶ Care au devenit cărțile sale preferate, fiind într-o continuă căutare de titluri noi.

⁷⁷ După M. Eliade punctul de pornire al meditației yoga este concentrarea fermă și neîntreruptă (numită în sanscrită *ekāgratā* = „într-un singur punct”) asupra unui singur obiect. Ea se obține prin integrarea fluxului psihomental (vezi Eliade, g. p.51).

⁷⁸ Brâncuși era de acord cu faptul că „O piatră, un bloc de marmură, o bucată de lemn aveau un suflet ascuns în adâncul lor” (apud Neagoe, p.112).

materia, deoarece materia este suflet și sufletul materie”, prin disciplina Yoga⁷⁹ realizându-se tocmai această „legătura dintre materie și suflet” (Neagoe, p.112). De altfel, după P. Neagoe, Brâncuși spunea: „Chiar și formele opuse trebuie să se îmbine în forma finală. În filosofia mea despre viață, separarea spiritului de materie, la fel ca orice altă dualitate rămâne o iluzie. Spiritul și materia formează un tot unitar” (apud Neagoe, p.174).

Artistul considera universul real mult mai vast decât cel perceput doar cu ajutorul celor cinci simțuri, disprețuind așa-zișii oameni realiști: „Îmi vine să râd când aud pe cineva spunând că e realist. Ce știu ei despre realitate? Ceva ce poți verifica prin simțuri, se spune. Și în spatele simțurilor, ce este în spatele lor? – universul vast. Prietene, aroganța omului e colosală!” (apud Neagoe, p.284).

Se pare că ideile filosofice orientale s-au grefat la Brâncuși pe un fond prielnic preexistent, al „doctrinei străbunilor” sau al „filosofiei naturalității” eterne, deoarece P. Neagoe spune despre artist că: „Toată viața sa, mai ales atunci când cutreiera dealurile și pădurile de acasă, încercase de mai multe ori sentimentul că era stăpânit de ceva mult mai puternic decât el. Simțea că există o înrudire spirituală între om și natură, o unitate la care ținea nespus de mult. Lumea spirituală era invizibilă, dar tot atât de reală ca și materia” (Neagoe, p.82).

Peter Neagoe consideră că din cărțile de filosofie orientală de care era pasionat Brâncuși, acesta ar fi înțeles că „În toate manifestările exterioare ale Naturii [...] există o lume interioară care nu putea fi perceptibilă minții conștiente. Această lume era condusă de aceleași legi ca și Cosmosul [...] Dacă rațiunea sa ar fi putut intra în relație cu înțelepciunea infinită doar pentru o fracțiune de secundă, era sigur că ar fi obținut cunoașterea intuitivă a formelor de bază din natură. Există o lume ascunsă în fiecare obiect care corespunde forțelor nevăzute ale Universului. Odată ce va descoperi această lume, va putea cuprinde «magicul» în sculptura sa. Expresia se va elibera astfel de formă. O lege cosmică putea fi imobilizată într-o sculptură iar formele și forțele ascunse ale Universului vor deveni vizibile pentru om. Începu astfel exerciții de meditație” (Neagoe, p.83).

Brâncuși ar fi ajuns la concluzia, în spiritul filosofiei indiene, că „Oamenii cunosc un singur fel de conștiință. Țasta-i necazul. Duc o existență prozaică [...] Cu toate acestea [...] foarte puțini oameni își dau seama că există și alte forme de conștiință. În jurul nostru, separate doar de o pânză subțire, operează alte sfere ale existenței. Câți dintre noi ne dăm seama de existența lor? Nu avem acces în lumea acestora deoarece nu încercăm să o

⁷⁹ Cuvântul sanscrit *yoga* derivă de la rădăcina *yuj* care înseamnă: „a lega laolaltă”, „a înhăma”, „a ține strâns”.

descoperim. Corpul omenesc este una cu universul. Curente polare ale forței curg prin trupul nostru așa cum curg și prin Univers. Forțele din noi pot fie să ne otrăvească, fie să ne elibereze [...] Curentul din noi folosește drept conductori sângele, respirația, nervii. Dacă forța psihică este destul de puternică poate să se miște, fără ajutorul acestor medii, în infinitatea spațiului” (apud Neagoe, p.240).

Brâncuși ar fi considerat tehnicile de meditație orientală ca o pregătire a sa pentru actul artistic, după cum și spunea: „Să te pregătești pentru actul de creație e mai dificil decât creația însăși” (apud Neagoe, p.172); „Pentru a realiza inspirația artistică [...] Meditația mă pregătește pentru artă. Actul de creație artistică nu este dificil. E adevărat, e mai ușor să copiezi natura. Dar pentru o artă creatoare, adevărată, marea problemă este știi să te pregătești pentru actul artistic. Acesta este secretul; în creație e necesar un moment de pregătire”; „Șoptit prelung: Omm-m, devine un exercițiu de meditație” (apud Neagoe, p.67). Cuvântul sacru „Om” îl considera că se „identifică cu ceea ce numim Dumnezeu” (Neagoe, p.223) și îl pronunța ritmic, cu mintea golită de gânduri, însoțit de un exercițiu de respirație.

Se pare că Brâncuși se conducea în viața de zi-cu-zi după învățătura orientală: „Păzește-te de pasiune, dorințe și greșală. Purtând această armură a sufletului, nu vei putea fi cuprins de mânie și vei fi invulnerabil” (apud Neagoe, p.157-158).

Ca un exemplu mai concret al muncii propriu-zise a sculptorului român, redau următoarele texte: „Eu nu lovesc decât atunci când piatra mi-a arătat ce trebuie să fac. Aștept pînă când imaginea interioară se formează în minte. Uneori trec săptămâni întregi și piatra nu-mi vorbește. Nu caut aparența. Încerc să mă îndepărtiez cât mai mult de realitate. Nu copiez niciodată. Orice imitare a suprafeței naturale este fără viață. Nu am idei preconcepute. Vezi, ideea trebuie să pătrundă în piatră și să elibereze spiritul ascuns în ea. Caut același lucru ca și tine; acea formă, a tuturor școlilor și timpurilor, care să dezvăluie legea universală. Această lege există în mințile noastre. Sunt sigur de asta. Trebuie doar să o căutăm. Eu resping toate elementele neesențiale și le fac identice cu legea universală [...] De fapt, sunt încă într-o continuă căutare” (apud Neagoe, p.136-137).

Despre Pasărea măiastră din basmele românești, Brâncuși afirma că ea „este pasărea care îi scoate pe îndrăgostiți din tot felul de încurcături” (apud Neagoe, p.174). Iar despre Păsările sale făcea următoarele considerații: „Pasărea este simbolul zborului [...] iar zborul îl va scoate pe om din limitele înguste ale materiei grele. Aici mă lupt, însă, cu două probleme: trebuie să redau în forma mea descătușarea spiritului de materie. În al doilea rând, trebuie să îmbin toate formele într-o unitate perfectă. Chiar

și formele opuse trebuie să se îmbine în forma finală [...] După cum vedeți, am realizat ideea de plutire, n-am reușit însă să fac pasărea să-și ia avânt” (apud Neagoe, p.174).

Așadar, din cele relatate de P. Neagoe în romanul său biografic despre viața și opera prietenului său Constantin Brâncuși, artistul „Spera să ajungă la o pace sufletească urmând disciplina asceților Orientului” (Neagoe, p.140), De asemenea, se poate înțelege că practicarea unor tehnici meditative desprinse din cărțile de spiritualitate orientală i-ar fi dat acestuia o noua orientare, nu numai în viața ci și în arta sa, deoarece acestea îl ajutau să „se nască din nou” („cu un spirit nou” cu care putea pătrunde „tainele Naturii”) și constituiau totodată pregătirea sa pentru actul artistic.

În ceea ce privește cunoașterea unor astfel de practici meditative indiene în Parisul începutului de secol XX, menționez că exista totuși această posibilitate, și nu numai prin intermediul cărților de spiritualitate indiană. Se știe de exemplu că a trăit aici un celebru „mystagog” indian, numit V. Kharym (care apare sub numele de fakirul Kharis, în cartea lui Georges-Michel, p.62 și 281). Mai mult, Vasile Georgescu Paleolog a evocat o întâlnire între Kharym și Brâncuși: „Cel din urmă întâlnit⁸⁰, în silueta albă a înveșmântării fu Kharym, guru, profesor de Yoga, poreclit pe incerte prezumții «Fachirul», iar pentru inițiați trecând drept prezumtivul maharadjah al stătuțului Bharam [...] După îndoitul salut de distinsă conduită dintre Kharym și Brâncuși – amândoi se cunoșteau – spre marea uimire a sculptorului și a lui Modi’, prezumtivul maharadjah îmi întinse cu întâietate mâna interesându-se surâzând de starea mea sufletească, ce părea a-l interesa” (V. G. Paleolog, d, p.23-24). La despărțire, Kharym i-a dăruit lui V. G. Paleolog „un cristal de culoarea ametistei – care în simbolică nestematelor însemna [...] cumpătare și stăruire” (V. G. Paleolog, d, p.27).

Evident, nu reiese în nici un fel din cele relatate de V. G. Paleolog, că V. Kharym l-ar fi învățat discipline ascetice indiene pe Brâncuși. Iar P. Pandrea susține că artistul chiar a repudiat „budismul eflourat ca o tehnică, așa cum a făcut și cu drogul” (Pandrea, c, p.92).

După P. Neagoe, se pare că la schimbarea fundamentală a concepțiilor despre artă ale artistului român, proaspăt ajuns la Paris, au contribuit în mod esențial și vizitele frecvente la muzeele Guimet, Trocadéro și Luvru din Paris, unde a fost atras mai ales de colecțiile de sculpturi primitive și orientale. De exemplu sculpturile în lemn din muzeul Trocadéro „îi sugerau imaginea omului primitiv, care trăise într-o permanentă corespondență cu natura. Era un sentiment pe care omul modern îl pierduse” (Neagoe, p.103).

⁸⁰ În drum spre cafeneaua „La Rotonde” din cartierul Montparnasse.

În ceea ce privește posibilitățile maeștrii ai lui Brâncuși, P. Neagoe relatează că atunci când acesta a fost întrebat cine au fost profesorii săi, el a negat că ar fi avut maeștrii spirituali de la care să învețe direct: „N-am avut nici un profesor. Am învățat singur, atât în artă, cât și în gândire. Am căutat mereu sursele originare pentru arta mea și am procedat la fel ca să găsesc răspuns la întrebările pe care mi le-am pus [...] Trăim într-o lume lipsită de valori. Noi trebuie să le descoperim pe cele adevărate” (apud Neagoe, p.222).

Este interesant de scos în evidență și un alt aspect din cartea lui Neagoe, omis în analizele diverșilor cercetători ai lui Brâncuși. Este vorba despre credința artistului că omenirea se află la sfârșitul unui ciclu cosmic, socotind mai ales Occidentul în agonie. P. Neagoe ne spune despre sculptor că „Trebuia să aspire la simplitate, să redescopere acea claritate, care existase poate în vreo epocă de aur a trecutului și care se pierduse în labirinturile numeroaselor generații. A fost o vreme când omul se odihnea profund și liniștit în sânul Naturii; când gândirea, sufletul și spiritul erau într-o perfectă armonie cu ritmul vieții” (Neagoe, p.102).

Brâncuși ar fi spus: „Am ajuns la sfârșitul unei epoci. Trebuie să ne întoarcem la începuturile ei și să căutăm ce s-a pierdut în neguri. Sculptura ar trebui să evidențieze cât mai puțină mișcare: fără gesturi și strâmbături, doar sinceritate primitivă” (apud Neagoe, p.137) și „Arta cu adevărat valoroasă [...] a fost produsă în copilăria omenirii” (apud Neagoe, p.130).

Legătura directă dintre artă în general, pe de-o parte, și sculpturile brâncușiene, arta primitivă și copilărie pe de altă parte, este surprinsă în următorul text: „Arta cu adevărat valoroasă [...] a fost produsă în copilăria omenirii. Oamenii primitivi uitau totul și lucrau cu bucurie. Numai copiii mai cunosc această bucurie primitivă; *aceasta* vreau s-o trezesc prin sculptura mea. Vreau ca sculptura mea să reprezinte bucurie pură” (apud Neagoe, p.131).

Artistul Amedeo Modigliani fusese și el convins de Brâncuși să adere (cel puțin pentru un timp) la ideile sale: „Modigliani numea capetele lui *Archaia*. Nu aparțineau nici unui continent sau vreunei culturi primitive, ci unor timpuri când oamenii erau nobili și senini; înainte de a fi corupți” (Neagoe, p.137-138).

Doctrina ciclurilor cosmice este atestată în cadrul tradiției greco-romane, în care se considera că există patru vârste sau ere cosmice, care își luau numele de la metale: aur, argint, aramă și fier (lor fiindu-le atribuite și un zeu). Acestea sunt comparabile cu cele patru *yuga* – adică vârstele cosmice din mitologiile vechilor hinduși – care formează un ciclu cosmic sau eon.

În ambele tradiții, greco-romană și hindusă, trecerea de la o vârstă la

alta are loc pe seama unui declin în desăvârșirea morală, pe măsură ce de exemplu roata indiană a nașterii și a morții se învârtă. Această roată ce imprimă succesiunea ciclurilor este înțeleasă în India ca aplicându-se desfășurării Cosmosului și în egală măsură istoriei societății și vieții individuale.

Vârstele hinduiste își luau numele de la cele patru aruncări ale jocului de zaruri indian: *Kṛta*, *Tretā*, *Dvāpara* și *Kālī*. *Kālī* reprezintă aruncarea pierzătoare. Ea mai înseamnă și luptă, ceartă, discordie, război, bătălie; pe scurt, cel mai rău lucru din toate. În timpurile erei *Kaly-Yuga* (corespunzând „vârstei fierului” la romani și tutelată de zeul războiului Marte), omul, societatea omenească și lumea în general se află în cea mai rea situație. Această degradare morală, umană și socială este descrisă astfel într-un pasaj din lucrarea antică *Viṣṇu Purāṇa*: „Când societatea atinge un stadiu în care proprietatea conferă rang, când bogăția devine singurul izvor de virtute, pasiunea singura cheazășie de unire între soț și soție, când minciuna e izvorul succesului în viață, sexualitatea singurul mijloc de desfătare, și când găteliile exterioare sunt confundate cu religia lăuntrică...” (apud Zimmer, p.19) atunci suntem în *Kaly-Yuga*, adică lumea de azi. După H. Zimmer, „Această vârstă din ciclul prezent se calculează că a început vineri 18 februarie 3102 î.Cr.” (Zimmer, p.19).

Peter Neagoe ne spune că lui Constantin Brâncuși îi plăcea uneori să citeze inscripții asiriene de prin anul 2800 î.Chr., atunci când vorbea de lipsa de spiritualitate din jurul său⁸¹: „Pământul nostru a degenerat; sunt semne că lumea se apropie cu pași repezi de sfârșit; corupția a cuprins totul; copiii nu-și mai ascultă părinții; fiecare dorește să scrie o carte și sfârșitul e fără îndoială aproape” (apud Neagoe, p.279).

Așadar, se pare că Brâncuși plasa umanitatea de astăzi tocmai la sfârșitul ultimei vârste a ciclului actual, numită „de fier” de către romani sau *Kaly Yuga* de către hinduși. Cum însă vârstei de fier din actualul ciclu îi va urma vârsta de aur din viitorul ciclu, conform unui mers ascendent pe o spirală, ce dă impresia unei „eterne reîntoarceri”, artistul român se considera prin sculpturile sale un vestitor al reîntoarcerii acestei vârste a simplității.

După P. Neagoe, Brâncuși simțea că „omul modern trebuia să se întoarcă la copilăria rasei sale pentru a ajunge din nou la corespondența inițială cu universul din jurul său” (Neagoe, p.103). Aceasta s-ar putea realiza prin intermediul unei arte noi, care poate trezi un sentiment de „religiozitate cosmică”, de „absolut”, „eliberând” astfel omul profan ce contemplă aceste „forme în sine”, din care se va naște „Noul Spirit” și „o nouă minte”. Artistul mai credea că este chiar o datorie a omului, atunci

⁸¹ Fapt „ce îl durea mai mult” (Neagoe, p.279).

când ciclul se închide, să caute forme noi pentru noul ciclu, pentru lumea care se va naște.

O astfel de interpretare ar putea să explice aforismul „Cocoșul sunt eu!” (apud Geist, a, p. 127), în sensul că sculptorul se identifica cu mesajul lucrării sale, și anume acela de a fi un „vestitor al unei arte noi”, în plină confuzie și decadență artistică, așa cum cocoșul anunță zorii atunci când noaptea este mai adâncă. De altfel P. Neagoe îi atribuie artistului expresia „Zorii unei ere noi” (apud Neagoe, p.119), pe care o „murmura extaziat” în timp ce își privea ultima creație: un ou neted din ghips alb.

Așadar, tocmai această încercare de recuperare a valorilor autentice, aparținând primordialei vârste de aur, ar explica de ce el a încercat să reîntoarcă sculptura la originile ei străvechi (primitive) și în general interesul său excepțional pentru formele arhetipale, arta populară, legendele, miturile și tradițiile țărănești din România și din lume. Aceste modele arhetipale din mituri și legende au stat la originile multora din sculpturile lui Brâncuși (vezi și Deac, b).

Aș putea merge chiar mai departe, susținând că Brâncuși încerca să înțeleagă profunzimile folclorului românesc, deoarece îl considera un descendent al unei tradiții primordiale pe care el aspira să o înțeleagă și să îi materializeze în sculpturile sale marile și eternele adevăruri transcendente.

În ceea ce privește această nostalgie a lui Brâncuși după vârsta de aur, amintesc și observația lui V. Avram, după care „Există, se pare, în memoria adâncă a fiecărei comunități, un arhetip al Patriei Originare și al Vârstei de Aur care, odată pierdute sau promise, pot fi (trebuie) recuperate printr-un efort colectiv, fizic și spiritual, mitic și mistic deopotrivă” (Avram, p.242).

2.4. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: ARTIST-FILOSOF CU GÂNDIRE MITO-RELIGIOASĂ

Încă din anul 1963, Giulio Carlo Argan îl considera pe Brâncuși nu numai artist, ci și filosof: „Brâncuși este, înainte de toate, un filosof, în sensul pur pe care îl avea noțiunea în antichitate [...] Arta sa este expresia unei culturi populare majore, în care se sublimează setea de libertate și setea de absolut” (apud Deac, b, p.9).

Sidney Geist crede și el că Brâncuși nu a fost un simplu sculptor: „Brâncuși a fost un gânditor modern” (apud Pandrea, d, p.329).

Mircea Deac, în 1966, observa că Brâncuși iubea natura, „fiindcă îl predispune la o meditație calmă și-i oferă nelimitate relații. Îi caută sensul filosofic, vrea să-i redea esența, și face din asta un scop al creației sale” (Deac, a, p.55).

V.G. Paleolog, prieten și confident al artistului, scrie: „Brâncuși, înainte de a fi un mare sculptor – cel dintâi sculptor al zilelor de mâine –, este un înțelept [...] Înțelepciunea lui Brâncuși stă în Reforma spiritului și în Reforma simțirii, a căror împlinire el le este profetul” (V.G. Paleolog, c, p.23).

Și mai aproape de zilele noastre (în 1998), sculptorul Ingo Gerhard Glass afirmă hotărât: „Înainte de Brâncuși erai artist, după el ești gânditor” (Glass, p.15-16).

Așa cum am văzut anterior, Brâncuși avea o religiozitate foarte complexă și profundă. Iar în mentalitatea sa religioasă au fost observate adesea accente mistice. Poate că în acest sens a fost cel mai bine înțeles de prietenul său dadaist Marcel Duchamp (într-un articol semnat de C. J. Bulliet în anul 1927): „Brâncuși are în dibăcia sa mentală și emoțională un sens ascuțit al misticismului, și această tendință mistică, combinată cu un spirit capabil de a dezvolta o idee și o abilitate tehnică cu adevărat extraordinară care poate să o «vizualizeze», îl caracterizează foarte bine pe Brâncuși” (apud, Lemny, a, p.36).

C. Antonovici își amintește și el că „Brâncuși însuși era superstițios și mistic, când era vorba de forța Naturii...” (Antonovici, p.71).

După A. Parigoris „Brâncuși nu fu singurul care asocie mai multe forme ale revelației mistice. Le găsim în contextul simbolist al lui Schuré, în teozofia și arta nabiștilor, ca și în tabloul lui Paul Ranson, *Christ și Bouddha* (1890), ca și la Satie” (Parigoris, a, p.36-38).

Creațiile artistului sunt legate, în esență, de reveria mitico-magică a „păgânismului popular”⁸². Mai exact, Brâncuși a valorificat o experiență magico-simbolică acumulată în copilărie, ce ține de imaginarul mitico-magic al satului său natal. În acest fel el s-a sustras la Paris procesului de desacralizare la care existența simbolică e supusă de către civilizația tehnico-științifică.

Practic Brâncuși a preluat simboluri sacre și universale din arta populară românească – ce are puternice atașe în arta neolitică – și le-a dat un sens modern, fiind ajutat de faptul că a intrat în jocul avangardei artistice pariziene de la începutul secolului XX (de la care a împrumutat anumite tehnici și cu care era într-o anumită comuniune de idei artistice, uneori de esență mistică) și de amploarea excepțională pe care a luat-o această mișcare de „reînnoire a artelor”, care a influențat apoi mișcările artistice din întreaga lume.

⁸² Considerat de Jean Danielou, autorul unei cărți cu funcționalități doctrinar-misionare, drept „marele obstacol al Evangheliei” (apud Avram, p 148).

Muzeele vizitate intens și cărțile citite cu pasiune la Paris, capitala culturală de atunci a lumii, i-au permis înțelegerea artelor arhaice, populare, primitive și orientale ce țin de vechile tradiții, cu încărcătură sacră, de la care probabil a primit de asemenea o influență, trecută însă mereu prin filtrul personalității sale artistice. După cum afirmă Doîna Lemny, „Astfel, ajunge la o permanență și la o atemporalitate uimitoare. Opera sa, creată la începutul secolului al XX-lea, pare a-și avea, într-adevăr, originile în arta Cicladelor, în neoliticul românesc, în arta africană mai recentă sau extrem-orientală; arta sa, vine de pretutindeni și de nicăieri, din timpuri imemorale și din propria sa experiență” (Lemny, b, p.10).

De asemenea „Examenul mesajului revelat de fotografiile sale ale atelierului în lumina vorbelor și gândurilor sale asupra artei, ne permit să înțelegem mai bine mediul artistic care se forma, mediu care concepea arta la cot cu sacrul, prea fundamental pentru a înțelege interesul artiștilor europeni pentru culturi diferite, mai îndepărtate” (Parigoris, a, p.34) și de asemenea pentru înțelegerea semnificației profunde a unor anumite opere ale lui Brâncuși.

Specific aici, că după Doîna Lemny, „sentimentul de a se afla în pace cu el însuși” îi dă puterea lui Brâncuși de a transmite lucrărilor sale seninătate, înnobilându-le. Aceste „obiecte”, după cum le numea, care erau investite „cu forțe miraculoase și poetice cvasi-«magice», conform spiritului tradiției, acestea îl fascinează, și el le consacră un adevărat cult” (Lemny, b, p.8).

Lucrările sale, care înfățișează diverse aspecte ale sacrului, au fost lansate relativ ușor, deoarece condițiile au fost extrem de prielnice în acest sens, mediul artistic, intelectual și spiritual fiind extrem de stimulant pentru orice îndrăzneală a actului creator. În incitanta atmosferă de libertate a Parisului în prag de „revoluție a artelor”, Brâncuși a ales un drum foarte personal, în solitudine și însoțit uneori de lipsuri greu de imaginat, care l-a condus însă spre sursele artei populare românești și în același timp spre adâncimile tainice ale propriei sale lumi interioare, unde s-a regăsit pe sine. Din aceste abisuri s-a născut noua artă sculpturală a secolului XX.

Este știut de altfel că prezentarea lucrărilor sale la expozițiile moderniştilor l-a făcut de fapt cunoscut, mai ales că ele au fost însoțite de scandaluri uriașe, așa cum s-a întâmplat la expozițiile de la Armory Show din New York (în 1913), când doi din promotorii expoziției s-au sinucis pentru a scăpa de necazurile provocate de expunerea lucrărilor „degenerațiilor din Paris”, sau la „Salonul Societății Artiștilor Independenți”

din Paris (în 1920), motivul fiind chiar *Principesa X*⁸³, socotită „falică și obscenă”.

De asemenea, scandalul provocat în 1927 de procesul intentat de Brâncuși împotriva Vămii americane (care nu considera *Pasărea în spațiu* operă de artă și cerea o taxă de 200 de dolari) „a avut meritul de a provoca o dezbatere publică în jurul creației artistice, al statutului operei și al creatorului ei” (Lemny, b, p.75).

Probabil ca aceste conjuncturi care l-au ajutat pe Brâncuși să-și răspândească lucrările și să le facă cunoscute în întreaga lume, împreună cu alte numeroase evenimente care i-au marcat viața și opera, l-au făcut să afirme uneori, pe tonul misterios al celui care a fost ales prin destin să se întâlnească cu sacrul: „Viața mea a fost o *succesiune de miracole!*...” (apud Zărnescu, p.148) și „Ceea ce fac, mi-a fost dat să fac. Am venit pe lume cu o menire” (apud Comarnescu, p.245).

Dar poate cel mai important fapt care trebuie subliniat este că Brâncuși a transmis religiozitatea și filosofia sa complexă întregii opere pe care a creat-o. Această sacralitate *sui-generis* a fost simțit încă din timpul vieții sale de către mulți artiști, scriitori sau simpli vizitatori, care au și descris atelierul său în termeni de „catedrală” sau „templu”. De exemplu, celebrul fotograf Man Ray spunea că a fost „mai impresionat decât nu contează care catedrală [...] Judecându-l după coloanele avântate ale bisericilor medievale, putem presupune că la origine interiorul era luminat în aceeași manieră...” (apud Tabart, a, p.53).

Pictorul american Oscar Chelimsky se arăta la fel de entuziast: „Atelierul era stupefiant [...] Era ca o catedrală construită pentru un dulgher” (apud Tabart, a, p.53). Exegetul David Lewis relatează că „experiența vizitei atelierului era aceea a vizitei unei insule unde calmul și echilibrul domnesc. Era o insulă-sanctuar în insula orașului⁸⁴” (apud Tabart, a, p.53). Așadar nu este de mirare că Reginald Pollack îl descrie pe Brâncuși ca pe „vrăjitorul în templul său” (apud Tabart, a, p.53), iar Ezra Pound spunea: „Brâncuși mi-a părut un sfânt. El este primul pe scara mea de valori” (apud Varia, p.5).

Mariella Tabart crede că astfel de mărturii, care „sunt la originea numeroaselor comentarii asupra recluziunii și izolării mitice a sculptorului,

⁸³ „Iată falusul” (apud Chave, p.35) ar fi exclamat Matisse – sau după alți autori Picasso – când a văzut lucrarea (care a fost chiar exclusă din Salon „probabil la instigarea președintelui său, Alfred Signac” – Chave, p.35). Anna Chave consideră că sculptura „prezintă o anatomie hibridă masculină și feminină” (Chave, p.38). Acest dimorfism sexual al *Principesei X*, departe de a fi accidental sau particular la această lucrare specifică „era dimpotrivă perfect inerent viziunii lui Brâncuși” (Chave, p.39).

⁸⁴ În textul original: „l’île de la cité”.

atribuie atelierului o calitate de ansamblu la care se atașează ideea de templu. Or însuși Brâncuși a visat în mai multe rânduri la un *Templu*⁸⁵ care nu va fi niciodată realizat” (Tabart, a, p.53).

Geo Bogza, puternic impresionat de atelierul-muzeu, scria în 1964 că acesta „face acum parte din tezaurele acestui oraș, alături de sarcofagele faraonilor și de obeliscul din Place de la Concorde. Un țaran din Gorj a făcut pentru țara lui ceea ce pentru alte țări n-au putut face decât regii și împărații” (Bogza).

Aș adăuga aici că și despre Ansamblul Monumental de la Târgu-Jiu s-ar putea spune că alcătuiește un uriaș templu, pe linia vechilor sanctuare ale civilizațiilor dispărute (din Egipt, India, Mexic etc.). Privind de exemplu doar *Coloana fără sfârșit* este relevantă în acest sens afirmația lui Michel Ragon, după ce a vizitat atelierul lui Brâncuși: „Marii cocoși de lemn își ridică crestele ca niște trunchiuri de copaci stranii. Proiectele pentru «Coloana fără sfârșit» [...] sunt deodată trunchiuri de arbori cărora nu li se vede frunzișul și coloanele unui templu” (apud Tabart, a, p.56).

Ansamblul târgujian capătă un alt sens dacă îl vedem în paralel cu ansamblul operelor din atelierul lui Brâncuși: „Arhitectură deopotrivă imaginară și vizibilă, visată și reală, atelierul este un spațiu «intermediar» pe care Brâncuși îl construiește mental în jurul operei sale și care deveni el însuși o operă în sine” (Tabart, a, p.56).

Asemănarea între unele lucrări sculpturale ale lui Brâncuși și arta neolitică din spațiul sud-est european, religiozitatea sa extrem de complexă ce poate fi încadrată la „creștinismul cosmic”, dar cu influențe ale religiilor și filosofiilor orientale (în speță indiene), filosofia animistă și panteistă a „naturalității strămoșești” (o *philosophia perennis*) după care se ghida mereu, comportamentul său „tradițional românesc” și influențele artei populare românești din opera sa ce exprimă spiritualitate, conduc la concluzia că Brâncuși a fost un artist-filosof cu gândire mito-religioasă de sorginte arhaică și tradițională, ce pare să izvorască din stratele profunde ale tradiției mito-religioase specifice spațiului sud-est european și mai ales celui românesc.

⁸⁵ Templul Descătușării (sau al Eliberării) din Indore.

CAPITOLUL 3.

„SPIRIT” ȘI „MATERIE” ÎN VIZIUNEA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Brâncuși avea un spirit religios și filosofic, de care a fost puternic „împregnată” întreaga sa operă, după cum mărturisește C. Antonovici, ucenicul său. Astfel, „Brâncuși creă numeroase statui cu subiect religios, precum și multe altele ce își află sursa inspirației în superstiții, căci era tributar educației religioase primite de la părinți. Credea cu tărie că Dumnezeu există, la fel că și Diavolul există, și de asemenea credea că între aceste două forțe se dă o luptă continuă. Spunea ades: unde se află Dumnezeu, se găsește și Diavolul, încercând să arunce sămânța discordiei. Ferventa credință religioasă a lui Brâncuși îi impresionează mult pe toți cei care l-au cunoscut” (Antonovici, p.70). El „Era cititor pasionat, avid. Mai ales în ultimii ani ai vieții sale a citit enorm de multă filosofie. Favoriții săi erau Aristotel, Socrate și Diogene” (Antonovici, p.33).

Legat de cunoștințele impresionante ale lui Brâncuși în materie de religie și filosofie, una din prietenele sale, doamna Peggy Guggenheim scria: „Brâncuși făcea impresia că este «un mic zeu» și să stai cu el de vorbă era întotdeauna o plăcere. Subiectele sale de discuție favorite erau cele religioase ori cele filosofice, despre care era în stare să vorbească ore în șir” (apud Antonovici, p.70).

Brâncuși afirma adesea: „Dumnezeu e peste tot, de multe ori o simt în inimă” (apud Antonovici, p.100). Și tot la inimă ducea mâna, când spunea că „Acolo îți stau compozițiile și arta” (apud Antonovici, p.91), ceea ce dovedește că „arta lui a apărut din chemări interioare” (Antonovici, p.91). Vorbind despre România, țara sa de origine pentru care „avea un deosebit cult”, ținea să amintească: „Inima și sufletul meu aparțin acolo” (apud Antonovici, p.150).

Este notabil faptul că Brâncuși nu accepta părerile nimănui în legătură cu arta sa, după cum și mărturisea: „Nu puteam accepta amestecul nimănui în compozițiile și ideile mele. Acest punct de vedere al meu m-a împiedicat să lucrez cu Rodin” (apud Antonovici, p.31). Personalitate independentă, „Brâncuși își aprecia nu doar talentul de a stăpâni perfecțiunea formelor naturale – observabile pentru oricine – dar și pe acela de a avea o viziune a sa, de a pătrunde adâncul misterelor naturii, de a crea și de a pune în evidență simbolul fiecărei ființe. Această unicitate a lui este magistral

conținută de deviza sa: «Creează ca un Dumnezeu, Comandă ca un rege, Muncește ca un sclav» (apud **Antonovici**, p.32).

În acest capitol vor fi analizate concepțiile lui Constantin Brâncuși privind categoriile filosofice de „spirit” și „materie” (considerate în mod clasic perfect opuse, fiecare desemnând o altă realitate) și a raportului care se stabilește între ele, ținând cont mai ales de textele și aforismele brâncușiene.

3.1. SPIRITUL TĂINUIT ÎN MATERIE

Constantin Brâncuși avea viziunea unui cosmos magic în care, așa cum mărturisea: „orice lucru, ființă sau neființă, are un suflet” (apud **Russu-Șirianu**, p.63). Și în filosofia lui despre viață, „separarea spiritului de materie, la fel ca orice altă dualitate rămâne o iluzie. Spiritul și materia formează un tot unitar” (apud **Neagoe**, p.174). Viziunea unitară a întregii existențe reiese și din următoarea strofă, scrisă cu mâna lui într-un carnet: „Brad la nuntă/brad la moarte!/Dânduți sama/toatis una,/unas toate!” (apud **Lemny, Velescu**, p.51).

Faptul că Brâncuși era de acord că materialele posedă „suflet” scuns în interiorul lor, reiese și din unele din aforismele sale: „Cioplină în piatră, descoperi spiritul care sălășuiește în materie, măsura-i proprie. Mâna gândește și urmărește gândul din materie” (apud **V. G. Paleolog**, c, p.76); „Sufletul sculptorului trebuie să se armonizeze cu sufletul materiei” (apud **Han**, p.121); „Colaborarea intimă între artist și materialul folosit [...] îl duc pe rând la esențializare, la forma ideii în sine” (apud **Dumitrescu**, p.6).

Carola Giedion-Welcker, vorbind despre mobilierul din atelierul lui Brâncuși, amintește și de „superstițiile” artistului privind lumea spiritelor: „Mobilierul cioplit de propria-i mână, care dădea atelierului o atmosferă rustică, nu era un simplu amintitor al originii sale; născut din aspirația la simplitate, el exprima concepția sa, potrivit căreia un cadru pur, prielnic lucrului și vieții, poate fi alcătuit numai de rodul propriei creații. Căci Brâncuși găsea că odată cu elementele ambientale de împrumut era implantată și «lumea lor de spirite» periculoase. Iată de ce considera extrem de suspecte – când nu-i păreau de-a dreptul amenințătoare – darurile de acest gen, ceea ce dădea naștere adesea la reacții de apărare teribile, de neînțeles pentru donatorul candid” (**Giedion-Welcker**, p.41).

Ruperea sculptorului de plastica apropiată de stilul academic – sau mai târziu de cel al lui Rodin – și începutul unei arte noi și personale („calea” sau „drumul propriu”) au fost marcate tocmai de prima sa încercare de a reda acest spirit (suflet) din materie și fenomene: „Atunci, la răspântia meseriei mele, am zis: acest suflet al subiectului trebuie să-l redau. Căci

sufletul va fi mereu viu. Sau, dacă vrei, ideea subiectului: Aceea nu moare niciodată..." (apud **Russu-Șirianu**, p.63); „Sculptând în piatră, descoperim spiritul materiei, propria ei măsură. Mâna gândește urmărind gândul materiei” (apud **Jianu**, b, p.65).

Pentru a surprinde „scânteia”, „spiritul” dinăuntrul subiectului sau materialului, „Sufletul sculptorului trebuie să se armonizeze cu sufletul materiei” (apud **Han**, p.129). Această colaborare „intimă între artist și materialul folosit, precum și pasiunea care unește bucuria meseriașului cu elanul vizionarului, îl duc pe rând la esențializare, la forma ideii în sine...” (apud **Dumitrescu**, p.6). Evident, trebuie însă lucrat mult pentru a găsi modul prin care să se ușureze calea spre a afla „pentru fiecare subiect forma-cheie, care să rezume cu putere ideea celui subiect” (apud **Russu-Șirianu**, p.63).

Această formă-cheie ce poată să surprindă „ideea în sine” a subiectului apare obsesiv în textele brâncușiene: „Caut forma în tot ceea ce fac” (apud **Hower**, p.124); „Trec zilele, trec anii, iar eu tot caut acea formă de negăsit, alunecoasă” (apud **Vessereau**, p.123-124). Această căutare înfrigurată are un sens: „O formă adevărată, ar trebui să sugereze înfinirea” (apud **Anonymous**, p.88), iar idealul ar fi „de a cuprinde toate formele într-una singură și de a o face să trăiască” (apud **Giedion-Welcker**, p.52).

Brâncuși atrăgea însă atenția: „Artistul trebuie să știe cum să scoată la suprafață ființa din interiorul materiei și să fie unealta care dă la iveală esența sa cosmică, într-o existență cu adevărat vizibilă” (apud **M.M.**, p.17); „Nu poți să faci ceea ce vrei tu să faci, ci ceea ce îți permite materialul” (apud **Dudley**, p.124), deoarece „deseori, în adâncimea marmorei, pietrei sau bronzului, un sculptor insuficient de priceput, omoară spiritul materiei și continuă apoi să lucreze într-o materie neînsuflețită” (apud **Yusuke**, p.175).

Se explică astfel de ce „Brâncuși considera munca de creație un act «religios», în care artistul, «preot anonim», oficiază transmutația profanului în «sacru» – concepție pe care o îmbrățișase, în prima sa perioadă, și **Kandinsky**” (**Giedion-Welcker**, p.43).

Într-o schiță de autoportret Brâncuși scrie de altfel despre el că „este cel dintâi sculptor care sa ocupat cu sensul⁸⁶ diferitelor materiale” (apud **Lemny, Velescu**, p.44). De altfel, procesul de cioplire directă a pietrei respectă nu numai specificul materialelor, ci și „spiritul” acestora. Iată cum explică acest fapt **Pierre Cabanne**: „Cioplirea directă a pietrei și a lemnului este legată de formele primitive sau populare pe care ea le exprimă, prin energia, concentrarea gândirii, forța și siguranța mâinii, luarea în posesie a materialului. Această practică [...] are mereu un caracter religios. Piatra și

⁸⁶ Inițial scrisese „individualitatea”.

lemnul fac parte din natură, și conțin o parte din puterile sale misterioase; originile lor le spiritualizează, și sculptura penetrează nu numai viața profundă, energetică, ci și puterea magică. Cei mai vechi idoli în piatră sau în lemn sunt dotați cu această putere și au această viață; nu mai sunt doar opere de artă ci și obiecte sacre care exprimă credința și forța de geneză a executantului lor. Materialul este spirit, închis și eliberează spiritul” (Cabanne, p.31-32).

Ca „tehnică de lucru”, în sensul celor prezentate mai sus, iată ce îi declara Brâncuși lui John Quinn: „Nu caut decât să identific gândirea mea cu materialele pe care le întâlnesc. Fiecare material are limbajul său propriu iar scopul meu nu este să îl suprim pentru a-l înlocui cu al meu, ci pur și simplu de a-i spune ceea ce gândesc, ceea ce văd în limbajul său propriu...” (apud Tabart, b, p.83).

Artistul considera că judecând în acest fel simplu, a „ajuns la ceva tot simplu, grozav de simplu”, mai exact la o sinteză care să sugereze ceea ce voia să reprezinte: „să scot, din lemn, din bronz, din marmură, acel diamant ascuns – esențialul”. Iar „dacă te apropii de esența reală a lucrurilor, ajungi la simplitate” (apud Russu-Șirianu, p.63). Cu toate că „Simplitatea nu este un scop în artă. Ajungi la simplitate fără voie, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este în sine o complexitate – și trebuie să te hrănești cu esența, ca să poți să îi înțelegi valoarea. Simplitatea în artă este, în general, o complexitate rezolvată” (apud Lewis, a, p.43).

Aici trebuie adăugat că pentru Brâncuși, așa cum mărturisea: „Există două simplități: una este sora ignoranței și alta a inteligenței” (apud Lemny, Velescu, p.63). Dacă „sora inteligenței [...] este însăși complexitatea. Sora ignoranței este însăși prostia...” (apud Lemny, Velescu, p.63).

Această simplitate își are originea în „naturalitatea eternă” după care se ghida mereu artistul român și care „în sculptură este gândirea alegorică, simbol, sacralitate sau căutarea esențelor ascunse în material, iar nu reproducerea fotografică a aparențelor exterioare. Sculptorul este gânditor, iar nu fotograf al unor aparențe derizorii, multiforme și contradictorii” (apud Pandrea, c, p.262).

Este însă foarte important de precizat că această căutare a „esențelor ascunse”, ținând de naturalitate, ține în același timp și de sacralitate. Acest fapt apare de altfel cu claritate chiar din spusele lui Brâncuși: „Arta nu s-a dezvoltat decât în marile epoci religioase [...] Și tot ceea ce se creează prin filosofie, devine bucurie, pace, lumină și libertate” (apud Medianu, p.3-4); „Arta a fost culmea divinizărilor mistice” (apud M.M., p.14-29).

Ținând cont de faptul că în viziunea brâncușiană asupra lumii, spiritul, care este „ascuns” în materie, este considerat ca fiind „adevărata realitate”,

se explică de ce artistul român dezavua arta clasică de tip descriptiv (figurativ) sau, mai nou, cea abstractă care constituia moda artistică a începutului de secol XX. Astfel, în prima privință, Brâncuși spunea: „De la Michelangelo încoace, sculptorii au voit să realizeze grandiosul, însă nu au reușit decât «să facă» grandilocvență. Și este cu totul inutil de a vă cita un nume. În secolul al nouăsprezecelea, situația artei sculpturii era disperată. Însă apare Rodin, care transformă totul” (apud Zărnescu, p.95). Crezul său era că „Arta este altceva decât redarea vieții: transfigurarea ei” (apud Pandrea, c, p.123). Din aceste motive considera de exemplu cu duritate că „Michelangelo este biftec” (apud Epstein, p.41).

Și în cea de a doua privință era de asemenea foarte categoric: „Aud azi vorbindu-se despre tot felul de curente în artă. E un fel de balamuc universal” (apud Medianu, p.3-4); „Să nu confundați niciodată Arta modernă cu artiștii moderni!” (apud M.M, p.14-29); „Eu nu sunt nici sur-realist, nici cubist, nici baroc, nici altceva de soiul ăsta...” (apud Russu-Șirianu, p.60); „Sunt imbecili cei care spun că lucrările mele sunt abstracte. Ceea ce califică ei drept abstract e ceea ce e mai realist, căci ceea ce e real nu este forma exterioară – ci ideea, esența lucrurilor” (apud Guilbert, p.57).

Devine astfel inteligibil de ce Brâncuși spunea că „Artiștii au ucis Arta” (apud Giedion-Welker, p.108) și că „Încă n-am avut nici un fel de artă !” (apud Dreyfus, p.69-75). În 1927 decreta că „arta de-abia începe” (apud Geist, a, p.175).

Deci, pentru a rezuma, în mentalitatea de sorginte mito-religioasă a lui Constantin Brâncuși, ce va influența și concepțiile artistice ale acestuia, „spiritul” unui subiect (ființă, lucru sau fenomen) este o „ființă eternă” de esență cosmică și reprezintă în același timp „ideea în sine” a acestuia. „Forma-cheie” sau „forma aproape absolută” pentru fiecare subiect, este cea care rezumă ideea acelui subiect. La această formă se poate ajunge printr-un proces de „esențializare”, adică de simplificare continuă a unui subiect de o anumită complexitate aparentă. Un astfel de proces este „tainic”, deoarece este în mod fundamental „sacru”, ținând de „credință” și „divin”.

Este deci explicabil de ce o astfel de abordare „idealistă” a subiectelor l-a condus în mod natural pe Brâncuși la o artă nonfigurativă.

Într-un aforism el identifica „esența germenului” uman cu Divinitatea: „numesc Dumnezeu esența germenului nostru” (apud Lemny, Velescu, p.68). S-ar putea înțelege de aici că Dumnezeu este o „esență” a esenței noastre care este „germenul”.

Ținând însă cont că tot artistul a spus „cea mai mare fericire este contactul între esența noastră și esența eternă” (apud Lemny, Velescu, p.67), se poate desprinde concluzia că „esența” din om („germenul nostru”), esența eternă și Dumnezeu sunt de aceeași substanță.

Înțelegând acum semnificația cuvântului germen se poate explica și aforismul „natura are nevoie de două elemente pentru a crea: germene și teren”, în sensul că „germenele” este spiritul (esența noastră divină), iar „terenul” este materia ce va conține spiritul creator.

De asemenea se poate explica și aforismul: „Fără esența în sine, a înțelege nu înseamnă nimic” (apud Lemny, Velescu, p.65), prin faptul că înțelegerea intelectuală dacă nu este însoțită de pătrundere spirituală, nu valorează nimic.

După Ion Ianoși prin definiție „Esența e «adâncă» și «serioasă». Aparența e «superficială» și «jucăușă». Dar aparența mai este și apariție a esenței. De aceea în jocurile de suprafață răzbate și gravitatea adâncurilor” (Ianoși, p.32).

Pot acum să fac o precizare importantă asupra idealului sculptorului român de a descoperi „forme în sine” sau „forme pure”⁸⁷. Prin astfel de expresii enigmatice consider că Brâncuși înțelegea în primul rând ceea ce înțelegeau filosofi scolastici prin „formă”, adică opusul „materiei”. Specific aici că s-au găsit și termeni echivalenți, ce fac universală și mai accesibilă înțelegerea celor doi termeni scolastici. Astfel, René Guénon identifică „forma” cu „esența” și „materia” cu „substanța”. „Esența” și „substanța”, întocmai ca *Puruṣa* (Spiritul) și *Prakṛti* (Natura) din tradiția hindusă, formează cea dintâi din toate dualitățile cosmice, fiind „principii universale” și „poli ai oricărei manifestări” (Guénon, a, p.15).

După R. Guénon „a spune că orice ființă manifestată este un compus din «formă» și «materie» înseamnă a spune că existența sa provine, în mod necesar, în același timp din esență și din substanță și că, prin urmare, există în ea ceva care corespunde și unuia, și altuia din cele două principii, așa încât ea este ca o resultantă a uniunii lor sau, pentru a vorbi mai exact, a acțiunii exercitate de principiul activ, sau esența, asupra principiului pasiv, sau substanța; și, în aplicarea care se face mai ales în cazul ființelor individuale, această «formă» și această «materie» care le constituie sunt respectiv identice cu ceea ce tradiția hindusă desemnează ca *nāma* și *rūpa*. În timp ce semnalăm aceste concordante între diverse terminologii, care pot avea avantajul să permită unora să transpună explicațiile noastre într-un limbaj cu care sunt obișnuiți, și ca urmare să le înțeleagă mai ușor, vom mai adăuga că tot ceea ce este denumit «act» și «potență», în sens aristotelician, corespunde de asemenea esenței și substanței...” (Guénon, a, p.16).

Filosoful francez apreciază că pentru „forma” scolasticilor, Aristotel folosește un cuvânt care etimologic înseamnă „idee”, dar „nu în sensul psihologic al modernilor, ci într-un sens ontologic mai apropiat de cel al lui

⁸⁷ „Ideea unei forme pure” îl va urmări pe Brâncuși toată viața, serie Ezra Pound.

Platon [...] Ideile platoniciene sunt de asemenea ca niște esențe; Platon le arată mai ales aspectul transcendental și Aristotel aspectul imanent, ceea ce nu se exclude neapărat, orice ar spune spiritele «sistematice», ci se raportează numai la nivele diferite; în orice caz, e vorba totdeauna aici de «arhetipuri» sau de principii esențiale ale lucrurilor, care reprezintă ceea ce s-ar putea numi latura calitativă a manifestării. În plus, aceleași idei platonice sunt, sub un alt nume și printr-o filiație directă, același lucru ca și numerele pitagoriciene...” (Guénon, a, p.18).

Referindu-se la „esența și substanța lumii noastre”, R. Guénon consideră că „aceste două principii apar respectiv sub „forma calității și cantității” (Guénon, a, p.17). Așadar, „calitățile sensibile nu sunt inerente materiei groșiere (a fizicienilor), ci purced dimpotrivă din «forme» primite în ea însăși, ceea ce înseamnă a spune că tot ceea ce este calitate trebuie raportat în definitiv la esență” (Guénon, a, p.22-23).

În concluzie devine inteligibil de ce Brâncuși cioplea direct și se lăsa călăuzit de calitățile materialului: tocmai pentru a-i descoperi acestuia „forma pură”, văzută ca o entitate spirituală, diferită de forma exterioară a obiectelor materiale. Se poate explica de asemenea și de ce Brâncuși atrăgea uneori atenția asupra faptului că „Statuile sunt ocazii ale meditației” (apud Pandrea, c, p.261).

În acest context nu trebuie uitat că Brâncuși avea cunoștință de filosofia greacă (favoriții săi fiind, așa cum am mai spus, Aristotel, Socrate și Diogene) și a fost atras mai ales de ideile platonice, din moment ce a realizat lucrarea *Socrate* (în 1922).

Robert Velescu (care încearcă să dovedească antimimetismul în portretistica lui Brâncuși) apreciază că artistul, în calitate de portretist, a făcut schimbările modelului în două reprize: „prima dată, respingând carcasa feței, el «imită» «împărăția» ideii platoniciene și a doua oară, abandonând ideea platoniciană în calitate de model, el devine «imitatorul iconic» al gândirii lui Socrate” (Velescu, c, p.64).

Alexandra Parigoris atrage și ea atenția că „Brâncuși vorbește de sculptură în termeni neoplatonicieni recunoscând în întregime existența legăturilor de înrudite între avangardă și gândirea nonoccidentală afirmând că «creștinii primitivi și sălbaticii negri nu erau animați decât de credință și instinct. Artistul modern este animat de instinct ghidat de rațiune». În cursul același conversații, el declară că opera sa nu are câtuși de puțin de a face cu aparențele naturale” (Parigoris, a, p. 34-35).

Se știe că în biblioteca lui Brâncuși există cartea lui Bergson „Materie și memorie”⁸⁸. La pagina 11 – care poartă titlul curent de „Realism și idealism” – citim fraza următoare: „Problema ce atâră între realism și idealism, poate chiar între materialism și spiritualism, se pune deci, după noi, în termenii următori: De unde vine că aceleași imagini pot să intre deopotrivă în două sisteme diferite, unul în care fiecare imagine variază pentru ea însăși și într-o măsură bine definită unde ea suportă acțiunea reală a imaginilor înconjurătoare, altul unde toate variază pentru una singură, și în măsura variabilă în care ele reflectă acțiunea posibilă a acestei imagini privilegiate” (apud Tabart, b, p. 68).

După Marielle Tabart, „Dacă titlul curent poate desemna o dezbatere de mult timp inițiată și care rămâne în centrul operei lui Brâncuși”, fraza de mai sus „ne amintește chiar «imaginile» sculptorului, variantele produse nedefinit pe mai mult de patruzeci de ani începând de la câteva teme simple: *Sărutul*, *Muza adormită*, *Torsurile* etc. Amenajarea atelierului însuși relevă un anumit număr de grupe tematice, ansambluri reunite cu pricepere și abstracție de Brâncuși până la sfârșitul lungii sale vieți și situate într-o manieră definitivă la un loc precis, cu declinarea soclurilor lor ale căror asamblare indică în mod egal o afinitate a tratării sau originii” (Tabart, b, p.69).

Se întrevide de aici posibilitatea ca lungul șir de variațiuni artistice pe aceeași temă, la Brâncuși, să aibă în substrat tocmai idei filosofice la modă printre avangardiști, ce pleacă de la dezbaterile materialism și/sau spiritualism.

Atena Spear consideră că Brâncuși, căutând „esența mișcării”, se întâlnește aici „cu un alt aspect al gândirii moderne, aproape exact contemporană carierei sale, fenomenologia. Așa cum scrie Merleau-Ponty, «fenomenologia este studiul esențelor». «Viziunea esențelor» a lui Husserl, totuși, nu are un caracter metafizic, și el (spre deosebire de Platon) nu crede într-o existență ideală a esențelor. Pentru Husserl, esența unui obiect constă în ceea ce rămâne invariabil în toate variantele sale și se relevă prin intuiția trăită. Cu greu ai putea defini mai bine țelurile lui Brâncuși, eliminarea detaliilor dispensabile, căutarea permanenței, caracterul esențial al subiectului, efortul său de a combina «toate formele într-una singură» – nu printr-un proces de abstracțiune rece, ci printr-o experiență trăită” (Spear, b, p.59-60).

⁸⁸ Se găsea și cartea lui Bergson „Evoluția creatoare”, cu sublinieri la marginea unor texte (vezi Tabart, b, p.84, notă de subsol).

3.2. SPIRITUL REPREZENTAT PRIN „LUMINĂ” ȘI „FOC” ÎN CICLUL BRONZURILOR LUSTRUITE

Conform lui V.G. Paleolog, „Ciclul bronzului lustruit începe cu prima Pasăre de Aur, se continuă în ciclul feminin al portretului (o singură dată întrerupt în marmură), modulează în ovoide și-și încheie periplul cu neașteptatele minuni care sunt Leda și Stâlpul Nesfârșitului” (V. G. Paleolog, c, p.51).

O caracteristică proprie a acestor sculpturi de bronz este capacitatea lor excepțională de a reflecta o lumină puternică, aurie, ceea ce l-a făcut probabil pe V. G. Paleolog să numească opera lui Brâncuși „o sculptură a luminii” și să aprecieze că „Deobște bronzurile brâncușiene sunt animate de forțele hipnotice ale focului” (V. G. Paleolog, c, p.51). De altfel, după Tretie Paleolog, Brâncuși ar fi spus: „Prometeu și Măiastra ce le turnasem aproape împreună mi-au dezvăluit că e cu puțință o sculptură a focului, o sculptură cum nu fusese pe lume, în care forme ale focului grăiau. Zece ani de zile mai târziu, când am înălțat întâia oară o Coloană a Infinitului printre arbori, am văzut-o arzând, clară ca fulgerul vestitor de trăsnet. Măiastrele se prefăcuseră în flăcări urcând în spațiu. Dacă izbutisem să sculptez focul, de ce nu pot da chip trăsnetului? Să-l sculptez, descătușând puteri în stare de a zgudui lumea?” (apud T. Paleolog, p.70-71)⁸⁹.

Suprafețele reflectă lumina fie în mod concentrat – ca la *Păsări* – fie în mod difuz, pe o mare parte a sculpturii, ca în cazul *Coloanei fără Sfârșit* (care neputând fi polisată de artist, a fost alămită, căpătând în acest fel culoarea aurie).

Mai ales la sculpturile ovoidale (și de asemenea la *Păsări*) suprafețele curbate și polisate la extrem reflectă în așa fel fluxul luminos, încât acesta dă impresia unui „miez de lumină” aflat în interiorul materiei, care pare că se mișcă (devine „viu”) atunci când observatorul își modifică poziția față de lucrarea respectivă. Acest fenomen cred că i-a determinat pe unii critici de artă și exegeți să constate că Brâncuși obținea acel „straniu efect de foc”⁹⁰, pentru ca în mod intenționat să pună în evidență „acea tăinuită lumină interioară” din obiecte.

V. G. Paleolog apreciază că „centrele de concentrare ale suprafețelor luminoase din operele de bronz aurit sau lustruit ale lui Brâncuși posedă o forță aproape hipnotică, devenind adevărate centre de sugestii tot așa de adânci ca și acelea metafizice ale subconștientului” și că „orice operă de-a lui Brâncuși din ciclul bronzurilor lustruite are o realitate proprie

⁸⁹ Acest text se bazează pe mărturiile lui V.G. Paleolog.

⁹⁰ În fond reflexiile bronzului șlefuit.

cosmogoniilor” (V. G. Paleolog, c, p.51). Amintesc aici că Brâncuși își notase pe o hârtie următoarea apreciere despre structura psihicului uman: „conștiința este o mică parte dezvoltată de inconștientul nostru” (apud Lemny, Velescu, p.62).

Aceste „miezuri de lumină”, ce par „interioare”, ar putea să sugereze mai multe aspecte: lumina primordială, necreată („taborică”), spiritul captiv în materie sau o coexistență indestructibilă între cele două entități cosmice fundamentale (spiritul și materia).

După Alexandra Parigoris „Manipularea luminii caută poate să obțină efecte apropiate de un gen particular de fotografie care se ridică la sfârșitul secolului XIX, când se credea această artă capabilă să reveleze misterul absolut al invizibilului. Dacă astfel «lumina» este utilizată într-o manieră expresivă în aceste imagini, ea dă în mod egal seama de utilizarea fondurilor întunecate sugerând un decor nocturn, din moment ce ceea ce este revelat, după gândirea ocultă, nu mai aparține lumii noastre ci a celei absentului” (Parigoris, a, p.35).

În ceea ce privește reflexiile de lumină ale unor opere brâncușiene, A. Parigoris specifică faptul că după Plotin, reflexul, „considerat ca «interioritate», este luat în sens pozitiv. După această apropiere, reflexul este ceea ce emană din contactul între suflet și materia inertă, și aceasta nu este în el însuși o realitate, dar dă ocazia unei contemplări interioare. Este vorba de un examen de sine mai degrabă mai mult decât de o vanitate. Ceea ce îl conduce pe Plotin să scrie: «Revino în tine însuși și privește; dacă tu nu vezi încă frumusețea în tine, fă ca sculptorul unei statui care trebuie să devină frumoasă: el scoate superfluul, redresează ceea ce este oblic, curăță ceea ce este întunecat pentru a-l face strălucitor, și nu încetează de a sculpta propria ta statuie, până când acea strălucire divină a virtuții se manifestă»” (Parigoris, a, p.36).

Legătura între aceste reflexii de lumină ce pot reprezenta „esența” sau „spiritul din materie” („germenul nostru”) și esența eternă sau Dumnezeu, poate fi înțeleasă din constatarea pe care o face de asemenea Alexandra Parigoris: „Cu timpul, Brâncuși reinterpretează în întregime noțiunea de divin în termeni de lumină. Pe de altă parte, lumina este un element simbolic important al religiei sale, aceea a Bisericii ortodoxe române, dar ea este în mod egal fundamentală în transcendență ca cea pe care o găsim în taoismul pe care îl descoperi la Paris, aspect descris de M.M.” (Parigoris, a, p.36).

3.3. „DETAȘARE DE SINE”, „BUCURIE” ȘI „LUMINĂ” ÎN ACTUL DE CREAȚIE BRÂNCUȘIAN

Actul de creație brâncușian a fost însoțit de două stări sufletești fundamentale: „detașarea de sine” și „bucuria”. La prima vedere se pare că ele ar putea fi considerate două condiții *sine qua non* pentru actul artistic, ținând mai degrabă de domeniul pregătirii pentru artă.

Detașarea de sine este o expresie oarecum enigmatică, ce desemnează o stare care a reprezentat mai întâi o realizare în sine, independentă de artă, care ține probabil de concepțiile magico-mitice ale artistului român (și care pot face trimitere și la filosofii indiene ale eliberării). Aceasta se poate constata și din aforismele sale, nelegate de actul artistic, în care se face legătura între detașare, pe de-o parte, și căutarea esențelor ascunse din obiecte și a Absolutului, pe de altă parte: „Trebuie să cauți întotdeauna și să găsești o detașare de tine însuși” (apud Zărnescu, p.89), fiindcă „Cine nu iese din Eu, nu atinge absolutul și nu descifrează viața” (apud Pandrea, c, p.263).

Brâncuși credea că „Există un țel în orice lucru. Pentru a-l atinge, trebuie să te desprinzi de tine însuși” (apud Giedion-Welcker, p.38). De aceea „Când crezi trebuie să te confunzi cu universul, cu elementele” (apud Iancu, p.9).

Și mai concret, el declara: „În ultimele două *păsări*, albă și neagră, m-am apropiat cel mai mult de măsura adevărată și m-am apropiat de ea cu cât reușeam să mă lepăd de mine însumi” (apud Russu-Șirianu, p.50-51). Această măsură o considera foarte importantă, deoarece „Proporția interioară este ultimul adevăr inerent în toate lucrurile” (apud Pandrea, c, p.260).

Deci, în final, detașarea de sine și găsirea adevăratei măsuri (sau a proporției interioare) în artă conduc pe artist spre Absolut: „Prin artă te dezbari de tine însuși. Măsura și numărul de aur te apropie de absolut”⁹¹ (apud T. Paleolog, p.51).

Așadar, pornind de la „detașarea de sine”⁹² se poate atinge „adevărata măsură” („proporția interioară”), „esența din obiecte”, „scopul lucrurilor”, „descifrarea vieții” și chiar „Absolutul”.

Trebuie totuși amintit în contextul de față și de mărturisirea misterioasă, ce indică o posibilă experiență personală mistică, pe care Brâncuși o facea Carolei Giedion-Welcker. Exegeta o redă astfel în cartea sa: „Încă din tinerețe, dar mai ales în ultimii ani, l-a preocupat până la

⁹¹ Aforism cules și transmis lui T. Paleolog de P. Comarnescu.

⁹² Care face posibilă și „confundarea” (contopirea) cu obiectele din Univers.

obsesie ideea detașării și a zborului. Acel *se dégager de soi-même*, desprinderea și înălțarea deasupra eului erau pentru el act de eliberare interioară care dilată spațiul și sufletul în sens mistic. Izbutise, în câteva rânduri – îmi povestea el – să iasă din propriu-i trup și, degajat de orice ataș corporal, să învingă distanța: printr-un efort de concentrare apăruse, în anume momente, în fața prietenilor care aveau nevoie de prezența lui. Evoca forțele magice ale lui Milarepa – negația spațiului, zborul, apariția miraculoasă – pe care acesta ajunsese să le posede în mod desăvârșit, printr-o viață spirituală intensă. Brâncuși gândea că și ținerea unui post lung nu este posibilă decât tot printr-un proces de detașare corporală. Zborul era pentru el elevație, «înălțare la ceruri». Dacă *Coloana fără sfârșit*, catarg infinit, magic proporționată, verticală, urcă în trepte către înalt, devenind scară la cer, *Pasărea*, în schimb, este o făptură care realizează zborul mistic. Amândouă sunt simboluri ale călătoriilor supratereștre la care omul a visat dintotdeauna” (Giedion-Welcker, p. 99-100).

Bucuria plenară era o stare naturală la Brâncuși, păstrată cu consecvență încă din copilărie: „În sufletul meu n-a fost loc nici pentru invidie, nici pentru ură, ci numai pentru bucuria pe care o poți culege de oriunde și oricând. Cred că ceea ce ne face să trăim cu adevărat este sentimentul permanentei noastre copilării în viață...” (apud Comarnescu, p.109). Și de aceea „Când nu mai suntem copii, suntem ca și morți” (apud Giedion-Welcker, p.130).

Tot el spunea că „În artă, ceea ce importă este bucuria” (apud Vessereau, p.117). Însă pentru ca această artă să existe „Cea dintâi condiție e să-ți placă ție, să îndrăgești, să iubești fierbinte ceea ce faci. Să fie bucuria ta. Prin bucuria ta, să dai bucurie oamenilor” (apud Russu-Șirianu, p.62).

În ceea ce privește lucrările sale, artistul declara: „Nu trebuie să fie respectate sculpturile mele. Trebuie să le iubești și să ai dorința să te joci cu ele. Eu doresc să sculptez forme care pot oferi *bucurie* oamenilor” (apud Zărnescu, p.89); „Nu căutați formule obscure sau mister. Eu vă dau bucurie curată. Priviți lucrările până când le vedeți. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut” (Catalog, 1926).

După D. Lemny, „Fără îndoială, această căutare perseverentă a miezului semnificației ascunse în orice lucru, această urmărire intimă și deloc violentă a esenței îl conduc la rezolvarea conflictelor formale, pentru a crea o sursă de bucurie [...] el le vorbea adesea vizitatorilor despre sentimentul de bucurie pe care îl simțea în procesul de creație și pe care voia să îl transmită prin opera sa” (Lemny, b, p.8). Brâncuși reușea să transmită „obiectelor” sale seninătatea și pacea ce caracterizau stările sale sufletești

din timpul creației, ca și anumite „forțe miraculoase” și „cvasi-magice”, după cum însuși artistul credea (vezi **Lemny, b**, p.8).

Pentru a încerca să fac legătura între multiplele idei-forță pe care se sprijină arta brâncușiană, și mai ales între cele de *detașare*, *bucurie* și *lumină*, prezint următoarele aforisme: „Misiunea artei este să creeze bucurie. Nu se poate crea artistic decât în echilibru și în pace sufletească. Pacea se obține prin renunțarea de sine”; „Omul... își face o lume a lui, pricinuind bucurie celorlalți prin artă, dar numai când ajunge la adevărata lumină. Pentru aceasta, trebuie să gonești pe imbecilul din tine” (apud **Comarnescu**, p.276-277); „Egocentrismul sufocant dezorientează pe oameni, îi scoate din viața luminoasă, pentru a-i conduce în întuneric și chiar la sinucidere” (apud **Pandrea, c**, p.260).

Așadar, pentru ca o operă de artă să aibă capacitatea de a produce bucurie oamenilor⁹³, trebuie în primul rând ca artistul să o creeze într-o stare sufletească de bucurie, pace și echilibru interior, și de asemenea numai după ce a ajuns la „adevărata lumină”.

Stările sufletești respective se obțin mai ales printr-o detașare (care se face prin „renunțare” și conduce la „eliberare”) a artistului față de condiția umană obișnuită, pentru a se ajunge la o anumită autonomie față de tentațiile exterioare. „Adevărata lumină”, văzută ca ceva de natura unui psihism mai profund decât cel al stării de veghe a omului obișnuit, se obține și ea printr-o detașare de eul egocentrist (care, necontrolat, conduce la întuneric și imbecilitate).

Legătura dintre ideile-cheie ale lui Brâncuși – „spirit”, „materie”, („conștiință”), „formă pură” (absolută), „esență”, „lumină”, „detașare de sine”, „bucurie” – devine mai clară dacă ne plasăm în contextul filosofiei tantrismului șivait⁹⁴ din Kașmir, din care redăm următorul text, care face parte din primul capitol din *Tantrasāra* a lui Abhinavagupta: „În această lume ceea ce trebuie să ne propunem să dobândim mai presus de orice nu este altceva decât esența (lit. «forma proprie», *svarūpa*, «natura proprie», *svabhāva*). Și aceasta pentru toate lucrurile, în mod egal, este alcătuită numai din lumină (*prakāśa*) neputând fi logic cu putință ca esența lucrurilor să fie o ne-lumină [...] Lumina este deci numai una singură; și această lumină este conștiință, căci în această privință, și anume că conștiința este alcătuită din lumina obiectelor, cu toții sunt de acord” (după traducerea lui

⁹³ Și de asemenea să „odihnească și să vindece contrarietățile interioare ale omului” care „derivă din însuși destinul și din tragedia lui” (apud **Zărnescu**, p.88).

⁹⁴ Care se autointitulează „Doctrina despre imagine”, deoarece imaginea fiind considerată purtătoare a unei încărcături luminoase de esență absolută, ea devine calea regală spre desăvârșire spirituală.

R. Gnoli, apud Al-George, p.98).

Sergiu Al-George, coment textul de mai sus, ne relevă faptul că esența spirituală a fiecărui lucru se integrează în „Suprema Conștiință”, considerată ca spiritualitatea supremă și totodată cel mai profund nivel al imaginii, unde gândirea este coextensivă cu lumina. Această zonă a conștiinței este transpersonală și nediscursivă, nefiind scindată în dualitatea subiect/obiect și de aceea aici nu se poate ajunge prin rațiune, ci doar prin intuiție pură (*pratibhā*, lit. „iluminare”), a cărei obținere se pare că era un scop în sine pentru Constatin Brâncuși.

Sergiu Al-George mai observă, încercînd să explice procesul de esențializare a formei în arta lui Brâncuși, că artistul „institua aceeași diferență între imaginea sensibilă și cea artistică ca și diferența pe care o stabilea Abhinavagupta între imaginea de suprafață a lumii sensibile și cea de adâncime” (Al-George, p.98). Iar „Drumul spre forma absolută pe care Brâncuși îl concepea în fapt ca pe o cuprindere a tuturor formelor într-una singură, este un drum pe care maeștrii spirituali indieni nu l-au parcurs într-o intenție artistică ci l-au explorat lucid și sistematic în cadrul experiențelor abisale de tip Yoga (Al-George, p.98). Altfel spus, în zona profundă a conștiinței se ajunge fie deliberat prin Yoga, fie prin experiența estetică, în ambele cazuri discursivitatea făcînd loc intuiției.

S-ar mai putea adăuga că viziunea acestei „lumini din adâncuri” este însoțită de un sentiment de bucurie pleneră și se obține în primul rînd prin detașarea față de sinele profan. Mai exact, pe măsură ce se pătrunde în psihismul profund, spre originea formelor, mirarea – ca act de lărgire a conștiinței – sporește, ca mai apoi ea să se transforme în bucurie, ca fază de depășire a obstacolelor din calea dobîndirii luminii absolutului. Abhinavagupta spunea foarte clar că „așa-numita bucurie nu este altceva decât o iluminare a naturii proprii sale forme (*svarūpa*) a propriului sine (*ātman*) în toată plenitudinea sa” (apud Al-George, p.102).

Așadar ideile-cheie (sau ideile-forță) ale artei brâncușiene par să provină dintr-o cunoaștere mai profundă – și calitativ diferită – a naturii reale a lucrurilor și fenomenelor înconjurătoare⁹⁵, în raport cu cunoașterea profană a omului obișnuit. Ele conduc mai ales la ideea unui „Pamînt viu”, așa cum a fost postulată de tradițiile arhaice orientale din Mesopotamia și Extremul Orient sau de cele folclorice românești. O astfel de concluzie nu face însă decât să confirme, încă o dată, aprecierea pe care am făcut-o (la finalul subcap. 2.4.) la adresa sculptorului gorjean, și anume aceea de *artist-filosof* cu *gîndire mito-religioasă*.

⁹⁵ Care se consideră că sunt însufleșite sau nu, după cum le atribuie această calitate știința materialistă occidentală.

CAPITOLUL 4

SIMBOLISMUL MITIC AL *COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT*

Se consideră că prima versiune a *Coloanei fără Sfârșit* este datată din 1918 (Geist, a, p.164) și „a fost expusă pentru prima dată la New York în 1926⁹⁶” (Geist, b, p.14). Totuși, se pare că Brâncuși a sculptat în lemn primele sale *Coloane* în anul 1909. Astfel, Cecilia Cuțescu-Storck îi scria lui Frederic Storck, în urma vizitei lui Brâncuși din 1909 în atelierul său din Montparnasse, că a văzut „trunchiuri și bârne, coloane trunchiate de lemn” și chiar „întâia versiune a *Coloanei infinite* construite din lemn, în romburi suprapuse” (Storck, p.50,75).

Pe o perioadă de aproape treizeci de ani (1909-1937) „*Coloana Infinitului* va trece de la stadiul de soclu la cel de element de arhitectură” (Lemny, b, p.11). După S. Geist „Tema *Coloanei fără Sfârșit* îl preocupă pe Brâncuși timp de douăzeci și unu de ani. Și ultimul proiect în care se angajă sculptorul fu o imensă *Coloană*, propusă de Barnet Hodes pentru Chicago” (Geist, b, p.14). O astfel de perioadă de timp îndelungat, coroborată cu „Numeroasele versiuni ale *Coloanei fără Sfârșit* arată limpede că motivul acesta a fost deosebit de drag lui Brâncuși” (Geist, a, p.79).

Coloana fără sfârșit imaginează prima temă brâncușiană consacrată „seriei și operei unice”: „Numărul limitat al versiunilor sale, care fac să varieze o aceeași formă aproape identică, într-o creștere continuă, pare să constituie o singură și aceeași operă: *Coloana fără Sfârșit* mai degrabă decât *Coloanele fără Sfârșit*. Dezvoltarea sa progresivă [...] urmărită de Brâncuși timp de aproape patruzeci de ani, din 1917 până în ajunul morții sale, face din ea un element capital, din centrul creației sale” (Tabart, Lemny, p.7).

Geneza ei nu este considerată, de diverși exegeți, ca fiind legată strict de folclorul românesc. Dacă, de exemplu, pentru Sidney Geist *Coloana fără Sfârșit* este „între toate, cea mai românească dintre operele sale...” (Geist, a, p.152), după A. Parigoris, „Sursele stilistice pentru *Coloană* au fost văzute în arta africană și în arta țărănească românească” (Parigoris, b, p.21). După P. Cabanne, „eșalonarea formelor romboidale a putut fi inspirată de fragmentul din pictura africană în fața căreia Modigliani l-a pus pe doctorul Alexandre să-i pozeze pentru portretul său din 1911-1912. *Coloana fără Sfârșit* a lui Brâncuși amintește de asemenea de o veche credință arhaică

⁹⁶ Unde „ea era datată din 1918” (Geist, b, p.14).

legată de folclorul românesc, coloana cerului care susține bolta cerească” (Cabanne, p.141).

Versiunea finală monumentalizată (din fontă alămită) a *Coloanei fără Sfârșit* este considerată o chintesență a operei brâncușiene: „Rod al unor îndelungi meditații, ea a fost cotate ca un *opus magnum*, fiind una din cele mai admirabile sculpturi ale secolului” (Brezianu, b, p.160).

Coloana fără Sfârșit face parte din Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, ce cuprinde monumentele realizate de sculptorul Constantin Brâncuși în perioada 1937-1938. Ansamblul a fost menit să preamărească „memoria eroilor gorjeni care s-au jertfit în războiul de întregire” (citată din documente de donație). Capodopera lui Brâncuși constituie o ultimă realizare dintr-un șir de intenții comemorative destinate eroilor gorjeni în orașul Târgu-Jiu, după cum urmează:

- 1) amplasarea pe podul de peste Jiu a unei plăci comemorative⁹⁷;
- 2) realizarea unui monument eroinei Ecaterina Teodoroiu⁹⁸, așezat în centrul orașului;
- 3) ridicarea unei biserici „întru pomenirea eroilor”, pe locul uneia mai vechi, cu hramul Sfinților Apostoli Petru și Pavel (între anii 1927 și 1937);
- 4) un proiect nefinalizat de monument amplasat în fața regimentului de artilerie.

Brâncuși a fost invitat la Târgu-Jiu să ridice un monument eroilor gorjeni⁹⁹, de către Comitetul Ligii Naționale a Femeilor Gorjene (a cărei președintă era Aretia Tătărescu), la sugestia sculptoriței Milița Petrașcu. După I. Pogorilovschi „Brâncuși a nădăjduit tot timpul după război – în 1930 încă mai nădăjduia – să poată realiza monumentul pentru eroii de sub pământul Gorjului” la Peștișani, lângă satul său natal, Hobița (Pogorilovschi, a, p.194). Aceasta ar explica de fapt acceptarea realizării operei comemorative la Târgu-Jiu, ca după o lungă așteptare. În sprijinul acestei idei stă de altfel și textul unei scrisori trimise de Brâncuși Miliței Petrașcu, la 11 februarie 1935, în care declara: „nu vă pot spune cât de fericit aș fi să pot face ceva la noi în țară” (apud Mocioi, d, p.11).

În ceea ce privește concepția originală a lui Brâncuși asupra operei sale de la Târgu-Jiu, trebuie spus că există inadvertențe serioase nu numai

⁹⁷ Amintind – așa cum scrie și astăzi pe păcuța comemorativă – de ziua de 14 octombrie 1916, când „bătrânii, femeile, cercetașii și copiii Gorjului au oprit năvala vrăjmașe, apărându-și cu vitejie căminurile”.

⁹⁸ Dus la bun sfârșit și într-o manieră originală de către Milița Petrașcu, la 8 septembrie 1935.

⁹⁹ Care însă „a refuzat să accepte vreo plată pentru lucrarea sa...” (Parigoris, b, p.24). Mai mult, el și-a chemat prieteni puternici care au acordat ajutor financiar și suport material (Ion Malaxa și Ion Bujoi) pentru cel mai ambițios proiect în care Brâncuși s-a angajat vreodată.

între exegeții capodoperei brâncușiene, dar și între diverșii memorialiști care au discutat în acest sens cu artistul român, în perioada respectivă. Astfel, Ștefan Georgescu-Gorjan își amintea că la 7 ianuarie 1935 Brâncuși i-a povestit că Aretia Tătărescu „îl vizitase la Paris, nu demult (deci în a doua jumătate a anului 1934) și-l invitasă să ridice la Târgu-Jiu o serie de monumente” (Georgescu-Gorjan, a, p.134). Inginerului nu i-a vorbit însă atunci Brâncuși decât despre *Coloană*¹⁰⁰.

Din relatările Aretiei Tătărescu (citată de V. G. Paleolog, b), Brâncuși vine în România în iunie 1937, cu intenția de a realiza o singură lucrare. Astfel, într-o ședință a Comitetului Ligii în satul Poiana, el a prezentat o fotografie și a spus: „Am hotărât la Paris ca monumentul să fie o coloană fără sfârșit. Iat-o!”¹⁰¹. Trebuie adăugat că persoanele care au participat la ședința respectivă au înțeles încă de la început că este vorba de motivul cunoscut al stâlpului țărănesc: „Ochii celor prezenți privesc uimiți fotografia care pentru ei nu reprezenta decât un stâlp țărănesc” (V. G. Paleolog, b).

Aceeași memorialistă menționează că tot în iunie-iulie 1937, Brâncuși a hotărât și realizarea unui Portal de piatră și a unei străzi drepte: „proiectul definitiv al Coloanei nesfârșite nu este gata [...] când el se hotără să execute un monument – un Portal de piatră. Tot atunci el decide ca acest portal să fie legat de coloană printr-o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de «Calea Sufletelor Eroilor»” (V. G. Paleolog, b). În acest fel „Monumentul» comandat devine un ansamblu, a cărui expresie plastică se situează la confluența sculpturii, arhitecturii și urbanismului” (Lemny, b, p.129).

În august 1937, Aretia Tătărescu își convinge soțul, pe primul ministru liberal Gheorghe Tătărescu, să obțină de la Ministerul Lucrărilor Publice suma necesară pentru prelungirea străzii Grigore Săftoiu, între târgul săptămânal numit de Brâncuși „Târgul fânului” – unde va fi amplasată *Coloana* – și B-dul C. A. Rosetti, care mărginea grădina publică a orașului. Planul acestei străzi drepte fusese de fapt aprobat încă din „anul 1900, dar rămăsese neaplicat” (Mocioi, a, p.21).

La 13 septembrie 1937, primarul Târgu-Jiului făcea pe scurt următoarea prezentare ansamblului: „Proiectul în întregime ar consta dintr-o alee care, plecând de la digul Jiului – care este locul de evocare al actelor de vitejie gorjenească, ar trece pe sub un portal, ce în viitor ar marca și intrarea în grădina publică, pentru ca, continuând spre biserica ce se renovează, să se

¹⁰⁰ Informație personală de la doamna Sorana Georgescu-Gorjan, fiica inginerului.

¹⁰¹ Sculptorul intenționa încă din 1930 să ridice în București o *Coloană fără sfârșit*, așa cum a rămas consemnat în articolul *Maestrul Brâncuși* de Apriliana Medianu, din revista *Curentul literar și artistic*, din 6 octombrie 1930, pag. 3 și 4, București.

termine această cale ce va purta chiar și denumirea de Calea Eroilor, la monumentul recunoștinței întruchipată printr-o coloană înaltă de circa 29 metri, înălțându-se fără sfârșit așa cum trebuie să fie și recunoștința noastră pentru eroii ce sunt temelia României moderne, situat acest monument în mijlocul unui parc ce se va face pe locul fostului târg de vite”¹⁰².

În scrisoarea de donație a Aretiei Tătărescu către primarul orașului Târgu-Jiu, din 20 octombrie 1937, se preciza „următoarea destinație: Crearea unei străzi care va purta numele «Calea Eroilor», cale care va porni din preajma Jiului, trecând prin grădina publică, pentru a merge până la actualele cazărmi. Această stradă este de mult prevăzută în planul de sistematizare a orașului, ea nu s-a putut realiza din lipsă de fonduri. Pentru plata acestor exproprieri Liga să pună la dispoziție suma de 750.000 (șapte sute cincizeci de mii). La începutul acestei căi se va așeza portalul susnumit, pe promontoriul ei lângă cazărmi, se va ridica coloana recunoștinței, legându-se astfel amintirea locurilor pentru care au luptat Eroii gorjeni, cu ideea recunoștinței fără de sfârșit simbolizată prin coloană. Totodată vă aducem la cunoștință că realizând mai departe gândul său, Liga Națională a Femeilor Gorjene a luat pe a sa răspunderea construcția Bisericii Sfinții Apostoli care se află pe strada destinată Eroilor, continuând la terminarea unor lucrări de mult părăsite și dând astfel prin ridicarea acestui lăcaș, o strălucire mai mare recunoștinței noastre către cei care s-au jertfit pentru noi”¹⁰³.

Brâncuși a dat și „indicații cum să se întretaie aleile principale” din Grădina publică, acestea „având un scop legat de ansamblul lucrării...”. De exemplu „aleea întretăiată în formă de cruce, care duce în dreapta și în stânga prin parc”¹⁰⁴ a fost „executată într-una din zile după una din ideile maestrului Brâncuși” (Ioan Alexandrescu, apud. Mocioi, a, p.35).

În general realizarea Ansamblului monumental nu s-a efectuat după un „șablon” prestabilit, cu excepția *Coloanei* (pe care Brâncuși năzuia de mult să o realizeze în România) și probabil a *Porții*. Actul creației brâncușiene de la Târgu-Jiu a avut o anumită „dinamică” în intervalul 1937-1938, ansamblul constituindu-se prin adăugarea succesivă a altor piese sculpturale.

Nu există un acord unanim în ceea ce privește concepția originară a capodoperei. În principal există două ipoteze plauzibile:

- Brâncuși a gândit încă de la început un ansamblu de două piese

¹⁰² Arhiva Statului, Tg.-Jiu, Dosarul de decizii pe 1937, Decizia nr. 108 din 13 septembrie 1937 (apud Mocioi, a, p.22).

¹⁰³ Arhiva Statului, Tg.-Jiu, Inv. 108, Fond Primărie oraș Tg.-Jiu., Dosar 141/1937, fila înreg. la 20 oct. 1937, cu nr. 6330 (apud Mocioi, a, p.22).

¹⁰⁴ Cunoscută sub numele de „Aleea Îndrăgostiților”.

monumentale, *Coloana* și *Poarta* (cu toate acestea, încă de la venirea sa în Târgu-Jiu el a realizat *Masa*, ca prim element constitutiv al ansamblului);

- Monumentul recunoștinței a fost gândit inițial ca o unică sculptură monumentală: *Coloana fără sfârșit*, iar ideea unui ansamblu de sculpturi datează din lunile iunie-iulie 1937.

Oricum ar fi fost, construcția *Coloanei fără Sfârșit* a început la mijlocul lui august 1937 la Petroșani și s-a încheiat în noiembrie al aceluiași an la Târgu-Jiu. Brâncuși însuși a ales fonta ca material de lucru, în locul bronzului, unul din motive fiind posibilitatea de „a îmbrăca” acest material de culoare neatrăgătoare, într-un „strat metalic galben-auriu”. Brâncuși „a repetat cu insistență ca acest metal acoperitor să fie pe cât de «galben» posibil” (Parigoris, b, p.25).

În urma discuțiilor purtate de Brâncuși cu specialiștii de atunci în metalizare „a rezultat că sârma de alamă de compoziție corespunzătoare, aplicată prin pulverizare, putea să dea suprafeței Coloanei culoarea și strălucirea dorită de artist” (Georgescu-Gorjan, b, p.135). Alămirea¹⁰⁵ s-a executat în lunile iunie-iulie 1938 (Mocioi, a, p.79).

Coloana fără Sfârșit [Fig.1] este de fapt doar unul din termenii pe care i-a folosit Constantin Brâncuși pentru elementul principal al Ansamblului său monumental de la Târgu-Jiu. Au mai fost consemnate și denumirile de: *Coloana Infinită*, *Columna Infinitului*, *Coloana Nesfârșitului*, *Stâlpul Nesfârșitului*, *Stâlp Nesfârșit* sau cel mai simplu *Stâlpul*.

Mai mulți exegeți ai capodoperei brâncușiene au remarcat, pe bună dreptate, asemănarea formei *Coloanei* – care merge uneori până la identitate – cu forma stâlpilor de pridvor [Fig.2] și de poartă [Fig.3] de la casele țărănești sau cu cea a stâlpilor funerari [Fig.4] din cimitirele rurale ale unei Românie încă tradiționale la începutul secolului XX, când Brâncuși începea opera de reînnoire a sculpturii la Paris.

Arhetipul românesc al *Coloanei* a fost însă recunoscut mai de mult de către unii din exegeții lui Brâncuși. Astfel, într-o convorbire imaginară cu Brâncuși, Tretie Paleolog pune în gura maestrului următoarea explicație: „Forma Stâlpului, simplă între toate, este aceea a unui stâlp de cimitir de la noi, un motiv simbolic arhaic pe care l-am reluat fără nici o îngâmfare de artist, așa cum l-am aflat din bătrâni” (T. Paleolog, p.64). După Petre Pandrea, care a avut mai multe discuții cu Brâncuși, *Coloana* este „o stilizare monumentală a unui stâlp de poartă gospodărească sau de cerdac

¹⁰⁵ Deși Compania „Metalizarea” a recomandat bronz sau chiar cupru și „a sfătuit cu putere împotriva utilizării alamei, deoarece materialul oxidează în timp și capătă o neplăcută culoare închisă” (Parigoris, b, p.25).

dintr-o casă obișnuită din satele de munte ale Gorjului, Vâlcii și Mehedințului” (Pandrea, a, p.154).

Așadar, *Coloana fără Sfârșit* reprezintă de fapt un imens stâlp funerar, monumentalizat în cinstea eroilor gorjeni și amplasat sugestiv în apropierea cimitirului de pe colina ce mărginește la est orașul. În același timp *Coloana* reprezintă și un simbol arhaic din spațiul geografic locuit acum de români, regăsit pe stâlpii de poartă sau de pridvor ai caselor vechi de lemn¹⁰⁶. Tema acestui stâlp stilizat este fundamentală în opera lui Brâncuși, preocupându-l pe sculptor încă de la începuturile artei sale nonfigurative. Primele *Coloane*, așa cum am menționat, sunt sculptate în lemn în anul 1909. În anul 1918 el de asemenea „Cioplește în lemn mai multe *Coloane fără sfârșit*, create, se presupune, întru amintirea morților din primul război mondial” (Brezianu, b, p.30). În acest fel se poate explica de ce sculptorul a simțit nevoia să monumentalizeze acest stâlp stilizat la Târgu-Jiu.

Trebuie spus aici, ca o paranteză, că ridicarea de coloane ca expresie a recunoștinței față de eroi sau față de zei este o practică foarte veche. Este de pildă cunoscut faptul că arta greco-romană nu limita „coloana la un rol pur arhitectonic. Găsim și aici coloane votive și triumfale [...] care înfățișează faptele de vitejie ale eroilor”. Astfel de coloane „simbolizează relațiile dintre cer și pământ, evocând totodată recunoștința omului față de zei și divinizând anumiți oameni iluștri. Ele exprimă puterea lui Dumnezeu în om și pavăza omului aflat sub povara zeilor. Coloana simbolizează puterea care asigură victoria și nemurirea ei. În imnurile homerice, coloana menține și, prin urmare, rezumă ordinea olimpică precum și puterea divină” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.351).

Coloana este „axul sacral sau axul sacru al societății” și de aceea legile erau înscrise pe coloană sau în preajma ei, în vârful acesteia se sacrifică animalul, iar după „ritualurile de consacrare, în jurul coloanei erau săvârșite ritualurile de purificare” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.353).

Preocuparea lui Brâncuși pentru tema *Coloanei*, culminând cu monumentalizarea ei la Târgu-Jiu, denotă faptul că pentru artist acest simbol avea o semnificație extrem de importantă, pe care dorea să o împărtășească și semenilor săi. Iar una din căile pe care a ales-o în acest sens a fost și aceea de a păstra un anumit mister asupra sensului precis al lucrării sale, cu scopul de a stârni curiozitatea celor cu dorință de adevăr, frumos și filosofie, care, cercetând lucrările sale se vor „înfrăți” în acest fel cu el, îmbogățindu-i creația prin „impresiile” și „sugerările lor creatoare”¹⁰⁷ (așa cum îi explica

¹⁰⁶ Se poate observa și acum în nordul Olteniei (Gorj, Vâlcea), dar mai ales în Maramureș.

¹⁰⁷ Mai exact, cuvintele lui Brâncuși despre cel care contemplă sculpturile sale au fost următoarele: „Și el va adăuga, din propriul lui spirit, frământat, trezit spre frumos, o

lui N. Titulescu în primăvara lui 1928 – vezi **Russu-Şirianu**, p.66).

În acest capitol mi-am propus să descriez simbolismul arhaic al *Coloanei fără sfârşit*, urmând patru direcţii principale de cercetare:

1) analiza semnificaţiei stâlpilor funerari prin prisma folclorului românesc,

2) analiza semnificaţiei unor motive decorative folclorice, cu forme asemănătoare *Coloanei fără sfârşit*, aflate pe elemente de arhitectură românească populară (pe stâlpi de poartă sau de pridvor),

3) decodarea în cheia tradiţiilor universale a acestui simbol,

4) aforismele şi textele lui Brâncuşi în legătură cu lucrarea sa.

4.1. SIMBOLISMUL STÂLPULUI FUNERAR ROMÂNESC CA „ARBORE COSMIC” ŞI CA „AX AL LUMII”

Conform lui R. Vulcănescu, „*stâlpii funerari* constituie categoria cea mai răspândită de monumente mitice folosite de poporul român. Ei fac parte integrantă din piesele rituale ale înmormântării, care se aşează pe mormânt” (Vulcănescu, p.196-198). Ca şi alte însemne stilimorfe funerare (ţăruşul, suliţa sau săgeata bradului, bradul, crucea şi troiţa) stâlpul este un succedaneu şi simulacru al „Coloanei cerului”, care la rândul ei este un substitut al „Arborelui cosmic”, reprezentând de fapt trunchiul desrămurat al acestuia, încărcat cu puteri magice.

În tradiţiile şi datinile poporului român „Arborele cosmic” (reprezentat prin brad) este locul de pornire într-o călătorie pe căile mirifice care înlesnesc comunicaţia între pământ şi zonele cosmice, cunoscute sau necunoscute. Escaladarea nu se poate face de către oricine şi oricând. Au acces, cu restricţii şi în anumite condiţii, doar eroii¹⁰⁸, oamenii iniţiaţi şi o parte din morţi (cei care au dus o viaţă virtuoasă).

Eroii călătoresc prin propriile lor mijloace supranaturale, pe căi¹⁰⁹ doar de ei cunoscute şi ajutaţi uneori de animale miraculoase (n.b. cum ar fi „pasărea măiastră”).

Oamenii iniţiaţi, cu tărie fizică şi morală, animaţi de dorinţa puternică

mulţime de impresii, de sugerări creatoare [...] Şi va colabora, se va înfrăţi cu mine în acele clipe. Îmi va îmbogăţi creaţia...” (apud **Russu-Şirianu**, p.66).

¹⁰⁸ În cele mai vechi culturi, cum ar fi de pildă cea mesopotamiană, se credea că pragul paradisului putea fi trecut doar de către eroi şi nemuritori. În unele religii majore care se păstrează şi actual, cum ar fi de exemplu islamismul, se consideră de asemenea că eroii pot avea acces în rai (evenimentele din S.U.A. de pe 11 septembrie 2001, dovedesc supravieţuirea unor astfel de credinţe, dar şi reprobabilă lor interpretare).

¹⁰⁹ Există deci o „Cale a eroilor” mitică, la care face trimitere numele Ansamblului Monumental „Calea Eroilor” de la Târgu-Jiu.

de a lua contact cu fapăturile transcendente, se pot urca în Rai (cerul cel mai îndepărtat) pe trei căi: „Calea curcubeului”, „Calea laptelui” („un drum în spirală, larg, pe Apa Duminicii...” – **Vulcănescu**, p.364) și pe trunchiul „Arborelui cosmic”. Morții urcă pe o „Scară la cer”, ce trece prin „văzduh”¹¹⁰.

„Scara vămilor văzduhului”, accesibilă sufletelor morților, este un mit consemnat mai ales în perioada feudală de mitologie creștină populară. Această scară îngustă cu trepte înalte – pentru care există diverse variante [Fig.5] – urcă oblic până la „Poarta Raiului”. Numele ei provine de la faptul că fiecare treaptă (în fapt a viciilor) alcătuiește o „vamă” străjuită de doi vameși: un înger și un diavol.

Aceeași ascensiune a sufletului la cer, pentru cazul celor defuncți, se poate desprinde și din ritul înmormântării prin trunchiul de lemn al „bradului mortului” – ca și al „suliței bradului”, în cazul celor decedați în floarea vârstei – așa cum se practica în Gorj în vremea tinereții lui Brâncuși, dar care, uneori, se mai poate observa și astăzi [Fig.6]. De altfel I. Pogorilovschi atrage atenția că „dintre ținuturile românești, Gorjul s-a dovedit principalul păstrător al mitului Marii Treceeri în manifestarea lui autentică: prin textele ceremonialului funerar” (**Pogorilovschi**, c, p.334).

După I. Pogorilovschi, acest brad mitic este conceput în mitologia românească precreschină ca un „reflex în oglindă” al lumii de aici, mai puțin dorul și mila, caracteristice doar lumii noastre. Dorul și mila trebuie să dispară înainte de actul transcendenței propriu-zise, ca o premisă a acestuia.

Așa se poate explica de ce în miturile românești, jos la rădăcina bradului, se află o fântână cu apă rece și flori, ambele menite să vindece de dor pe „ăi călători” (vezi detalii privind această călătorie post-mortem a sufletului mortului, în conformitate cu cântecele ceremoniale de înmormântare din Gorj, în **Pogorilovschi**, c, p.319-326).

În acest context capătă sens mențiunea (care trebuia în mod logic să urmeze instrucțiunilor date de Brâncuși) din „Tablou cu lucrările edilitare strict necesare a se executa de către Primăria orașului Târgu-Jiu în cursul exercițiului financiar 1938-1939”, pentru „Facerea a 6 fântâni în noul parc din fața cazărmilor”¹¹¹ și precizarea din adresa Serviciului Grădinei Publice nr. 70/1938 de a se „planta sau semăna flori sau iarbă”¹¹² în acest parc al *Coloanei*.

Menționez că în miturile de pe întregul glob există ideea că între

¹¹⁰ Domeniu mitic ce corespunde spațiului dintre pământ și primul nivel de ramuri – adică primul cer – al „Arborelui cosmic”.

¹¹¹ Arhiva statului, Tg.-Jiu, Fond Primărie, Dosar 84/1938 (apud **Pogorilovschi**, a, p.286).

¹¹² Arhiva statului, Tg.-Jiu, Fond Primărie, Dosar 117/1938 (apud **Pogorilovschi**, a, p.285).

Pământ și Cer sunt mai multe niveluri cosmice. În mitologia română de pildă se consideră că „văzduhul” este de fapt un „protocer”, populat de făpturi mitice (adesea demonice), iar cerul propriu-zis – al lunii și soarelui – devine astfel un al doilea cer, locuit de Sântilie. Al treilea cer „era cel consacrat micilor luminători ai cerului, stelele”¹¹³ (Vulcănescu, p.351).

Al patrulea cer este reședința „făpturilor mitice cerești”, iar al cincilea este „populat de semidivinități benigne” și de „sfinți populari” (Vulcănescu, p.352). În cerul al șaselea se află raiul, iar în cel de al șaptelea „s-au refugiat demiurgii cosmocrați” (Vulcănescu, p.352).

Trebuie specificat însă că la început era un singur cer, situat foarte aproape de pământ, putând fi ușor de atins de către oameni, care de altfel l-au și murdărit în scurt timp. Atunci Fărtații l-au ridicat pentru a-l feri de nechibzuința acestora, iar ulterior i-au adăugat și celelalte straturi suprapuse: „În total au fost construite șapte ceruri, după unele legende mitice nouă ceruri” (Vulcănescu, p.349).

Uggrienii își închipuie și ei „stâlpul cerului” ca o coloană cu șapte caturi, întocmai după cum templul indonezian Barabudur are șapte terase, iar *Ziguratul* babilonian (definit tot ca un „stâlp al lumii”) are șapte etaje (Eliade, h, p.60).

Mai trebuie adăugat aici că, în conformitate cu tradițiile arhaice, între Cer pe de o parte, și Pământ și lume pe de altă parte, există o omologie bazată pe o anumită corespondență magică. Aceasta este fundamentată de ideea că tot ce este pe Pământ există și în Cer, că viața pământească răsfrânge structura și dinamica siderală, că însuși corpul omenesc este o oglindă a acestui cosmos magic. Astfel, tot ce se întâmplă în asemenea zone cerești (stăpânite de zei, dirijate de planete etc.) se va întâmpla și în viața care pe Pământ cade sub influența lor.

Coloana fără Sfârșit reprezintă așadar toate aceste simboluri universale ale „Arborelui cosmic”, „Stâlpului cerului” sau „Coloanei cerului”, care echivalează în esența lor cu simbolul primordial al „Stâlpului cosmic”: „*axis mundi*, simbol al cărui arhaism nu se mai cere dovedit, deoarece poate fi întâlnit atât la vânătorii și păstorii din Asia centrală și septentrională, cât și în culturile «primitive» ale Oceaniei, Africii și celor două Americi” (Eliade, g, p.106). În acest fel, ea semnifică trecerea sau ascensiunea de la lumea noastră terestră, finită (profană, destructibilă), la „lumea de dincolo” (a sacralului, indestructibilă) care este infinită.

¹¹³ Dar stelele sunt uneori considerate „spiritele astrale ale tuturor făpturilor” (Vulcănescu, p.352).

4.2. SIMBOLISMUL STÂLPULUI FUNERAR ROMÂNESC CA „CENTRU AL LUMII”

Această Axă a Lumii este echivalentă și cu „Pomul vieții”, care crește în „Centrul Lumii” sau „Buricul pământului”. Deci și un stâlp funerar românesc poate simboliza la rândul său ideea de „Centru al Lumii”, ca de altfel și *Coloana fără Sfârșit* care îl reprezintă.

După Mircea Eliade un astfel de „Centru” nu aparține spațiului profan, omogen, geometric, ci unui „spațiu sacru” („spațiu real” prin excelență, deoarece el este o manifestare a „adevăratei realități”), dat de o hierofanie sau construit ritual. Iar „În culturile care posedă concepția despre cele trei regiuni cosmice – Cer, Pământ, Infern – «centrul» îl constituie punctul de intersecție al acestor regiuni. Aici e posibilă o rupere de nivel și, totodată, o comunicare între cele trei regiuni” (Eliade, h, p.49). Dar prin însuși faptul că se transcende Universul, lumea creată, sensibilă, se transcende implicit timpul, durata, obținându-se prezentul etern, atemporal.

În conformitate cu doctrina indiană *Sāṃkya*, suferința, drama, dezastrul condiției umane se datorează unei absurde amnezii: omul nu își mai recunoaște sufletul (spiritul), adică își ignoră propriul său „centru”. Eliberarea omului – de altfel scopul oricărui sistem filosofic indian – survine tocmai în urma unui aspru și îndelungat drum spre centrul ființei sale, când se conștientizează („realizează”) că sufletul este de fapt liber, autonom, fapt de care omul profan nu își poate da seama.

După Mircea Eliade, acest „drum spre Centru” (adică spre „Realitatea absolută”) al omului reprezintă chiar definiția generală dată atât metafizicii, cât și religiei. Numai că aceste „drumuri” au direcții oarecum opuse: metafizica descoperă centrul în *om*, pe când religia descoperă centrul în *sacru*, adică în afara omului. Dar „centrul” omului echivalează de fapt cu sufletul său¹¹⁴, identic – în filosofia indiană – cu Brahman (Dumnezeu), adică „realitatea absolută”, care este prin excelență *sacru*. Altfel spus, sufletul (de natură divină) există în om, dar în același timp nu aparține omului ca atare, ci îl precede și transcende. Așadar, cele două căi – metafizică și religioasă – nu sunt incompatibile, în ciuda unor direcții aparent diferite (vezi Eliade, b, p.130).

În concluzie *Coloana fără Sfârșit* reprezintă și un „Centru al Lumii” și deci din nou un pretext al ascensiunii mistice, văzută ca transcendență a condiției umane profane.

¹¹⁴ *Ātman, nous, spiritus.*

4.3. SIMBOLISMUL „FUNIEI RĂSUCITE”, AL „FUNIILOR ÎMPLETITE” ȘI AL ALINIAMENTULUI DE ROMBURI

Cercetând simbolurile de pe porțile de lemn, vechi sau actuale, din județele Gorj, Vâlcea, Mureș și Maramureș am ajuns la concluzia că printre cele mai frecvente motive sunt cele reprezentate de: „funia răsucită” [Fig.7,8,9], aliniamentul de romburi [Fig.7,8], și „funiile împletite” [Fig.9].

Funia apare frecvent și în constituția fusului stâlpilor (colonetelor) de pridvor de la casele vechi de lemn din Oltenia. Un exemplu caracteristic este chiar în cazul stâlpilor de pridvor [Fig.10] ai Casei Memoriale „Constantin Brâncuși” din Hobîța¹¹⁵. Menționez că aceștia au câteva trăsături specifice barocului popular de la sfârșitul secolului al XVIII-lea: colonete dublu galbate, caneluri răsucite în sens invers, racord de curbe și contracurbe, efectul de „lumină și umbră” și în general bogăția decorației (a se vedea în acest sens considerațiile lui Andrei Pănoiu asupra unor colonete de pridvor din Gorj, în **Pănoiu**, p.15, 17).

Semnificația stâlpilor de porți sau de pridvor, pe care apar de obicei motivele folclorice în discuție, trebuie înțeleasă în corelație cu simbolismul universal al coloanei. Astfel, coloana, fiind un element esențial al arhitecturii, reprezintă axa-suport unei construcții și reunește diversele niveluri ale sale, simbolizând „Axa Lumii” și trăinicia. Forma coloanei¹¹⁶ este împrumutată de la arbore, deoarece ea simbolizează „Arborele vieții”: „baza semnificând rădăcina, partea mediană trunchiul, iar capitelul frunzișul...” (**Chevalier, Gheerbrant**, v.1, p.350). Coloanele indică și anumite „limite și, în genere, încadrează porți. Ele marchează trecerea de la o lume la alta” (**Chevalier, Gheerbrant**, v.1, p.352).

În ceea ce privește originea motivului funiei, care abundă pe porțile¹¹⁷ vechi și noi din Maramureș, Francisc Nistor apreciază că acestea apar pentru prima dată în zonă pe obiecte din bronz, găsite pe „Valea Blidarului, din hotarul Sighetu Marmăției, în anul 1941. Este vorba de un depozit constând din topoare, fragmente de pumnal, seceri etc., datate în perioada târzie a epocii bronzului și în Hallstattul timpuriu. Remarcăm faptul că toate secerile sunt ornamentate cu motivul funiei (spirală deșirată), care pornește de la o

¹¹⁵ Care este de fapt casa lui Calistrat Blendea din același sat, foarte asemănătoare de altfel cu casa natală a lui Constantin Brâncuși, din care, în urma unui incendiu, nu au mai rămas decât câteva grinzi.

¹¹⁶ În vorbirea populară există și o conotație sexuală pentru coloană (falus în erecție), ce pare atestată încă din antichitatea greacă.

¹¹⁷ Motivul funiei este întâlnit nu numai pe porți, dar și pe alte elemente de arhitectură populară: biserici, case, piese de mobilier țărănesc, pe semnele de mormânt din lemn și piatră etc.

bază triunghiulară, exact ca și pe porțile vechi din zonă” (Nistor, p.14) [Fig.11]. Este remarcabil faptul că forma acestor motive ale funiei de pe secerile respective seamănă foarte bine cu forma colonetelor dublu galbate din pridvoarele caselor vechi oltenești [Fig.10], făcând în același timp trimitere și la forma generală a *Păsărilor în văzduh* brâncușiene [vezi Fig.48].

Același autor consideră că „simbolurile și toate celelalte elemente de împodobire întâlnite pe porți și vranițe cu siguranță că inițial au avut alte semnificații, dar odată cu trecerea timpului au evoluat în motive decorative. Funia, de exemplu, un fel de spirală care indică aspirația către înălțime sau «nodurile» sub formă de cruce, au semnificații magice extrem de vechi, devenind la un moment dat simboluri solare, preluate ulterior de religia creștină” (Nistor, p.14). Trebuie specificat aici că poarta în sine constituia „o barieră în calea răului, o barieră care delimita un alt univers, acela al casei și gospodăriei, în cadrul căreia se desfășura întreaga viață familială” (Nistor, p.13). Este cunoscut în acest sens și ritualul, generalizat la toate popoarele, referitor la trecerea pragului porții, „considerat în trecut ca loc cu semnificații magice importante” (Nistor, p.13).

În conformitate cu Virgil Vasilescu, spirala este un arhetip grafic, care s-a prezentat în spațiul carpatic „încă din mileniul al V-lea, a.Cr. [...] în două variante: în volute suitoare și în volute unghiulare” (Vasilescu, p.36).

În câmpul simbolisticii tradiționale, funia poate să facă trimitere și la „coarda de argint” care „desemnează calea sacră, immanentă în conștiința omului, care îi leagă spiritul de conștiința universală, palatul de argint. Este calea concentrării prin meditație” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.340).

În Coran „frânghia este un simbol al ascensiunii, amintind de cea a șamanului sau a hindusului care servește la urcat treptele cerului” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.340-341).

În civilizațiile Americii centrale, frânghia este un simbol divin: „Frânghii atârinate în cer simbolizează în artele maya și mexicană sămânța divină care coboară din înaltul boltei cerești pentru a fecunda glia [...] În arhitectura maya aceste frânghii se preschimbă în coloane mici” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.340).

Un bun exemplu de reprezentare artistică monumentală a funiei rasucite este și coloana în torsadă de la Delphi (care comemorează victoria de la Plateea), adusă ulterior pe hipodromul antic din Istanbul [Fig.16.]

Motivul aliniamentului (șirului) de romburi apare și el frecvent în alcătuirea stâlpilor de pridvor, ca succesiune de elemente romboedrice [Fig.2]. Romburile pot apare și în șiruri orizontale, așa cum se observă pe pridvoarele unor case vechi oltenești [Fig.12]. Șirurile de romburi (ca de altfel și motivul spiralei) erau de asemenea obișnuite pe țesăturile de interior

și pe veșmintele oltenești [Fig.13].

Rombul a fost identificat în zona Porțile de Fier (la Cuina Turcului), vatra celei mai vechi civilizații din spațiul carpatic (10.650 î.Chr. – vezi Vasilescu, p.236) [Fig.14]. Tot lângă Drobeta-Turnu Severin, la Hinova, s-a descoperit, printre alte artefacte, un colier alcătuit din 255 mărgelile de aur de formă romboidală [Fig.15]. Tezaurul de la Hinova „datează de la sfârșitul epocii bronzului și începutul primei epoci a fierului (sec. XIV-XII î.e.n.), cu observația că unele piese înmănunchiază în formele și decorul lor, experiența și tradiția moștenită de la multe generații anterioare” (Davidescu, p.12).

Virgil Vasilescu consideră acest element decorativ un simbol patrimonial sacru primordial, care semnifică „funcția dătătoare de viață, fertilitatea, un segment al vieții veșnice” (Vasilescu, p.236).

Rombul este considerat în general un simbol feminin. De pildă, faptul că pe imaginile amerindienilor, romburi împodobesc șerpi, li se atribuie acestora un sens erotic: „rombul reprezintă vulva, șarpele falusul, iar împreună ar exprima o filosofie dualistă. După opinia lui H. Breuil, rombul reprezintă vulva încă din perioada magdaleniană, prin urmare este matricea vieții. Prin extensie înseamnă și poarta lumilor subterane, trecerea inițiată spre pântecul lumii, intrarea în reședința forțelor htoniene” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.170).

Într-o formă foarte alungită „rombul ar însemna contactele și schimburile dintre cer și pământ, între lumea superioară și cea inferioară, uneori și unirea celor două sexe” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.170).

Motivul „funiilor împletite” și cel al aliniamentului de romburi sunt înrudite, fapt care se deduce din reprezentarea sub forma unor romburi a primului motiv. Mai exact este vorba despre o simplificare geometrică a împletirii, redată cu ajutorul unghiurilor drepte, romburile formându-se între punctele de intersecție ale celor două funii [Fig.9].

Coloana fără Sfârșit – ca lucrare de inspirație folclorică – poate reprezenta și ea stilizarea geometrică în spațiu a două funii împletite sau a două funii împletite în jurul unui ax vertical. Reprezentarea a două funii sau a doi șerpi împlețiți în jurul unui ax central vertical este un simbol sacru și foarte vechi, fiind întâlnit în arta și arhitectura antică și medievală, nu numai din Europa și Orient, dar de pe aproape întreg globul, sub diverse forme pildă, acest simbol semnifică cele două canale energetice subtile de polarități opuse ale corpului uman, *idā* și *pingalā*, împletite în jurul canalului central *sūṣumṇā*, locul unde se ridică la inițiată energia sacră *kuṇḍalinī* (vezi și Costian, p.59, 62).

Coloana fără Sfârșit dă impresia și de „funie răsucită”, atunci când

este privită din anumite unghiuri. Sub aspectul semnificației, se știe că în simbolistica sacră indiană motivul funiei răsucite este o formă de reprezentare a energiei *kuṇḍalinī*¹¹⁸. Conform lui M. Eliade, *kuṇḍalinī* este „descrisă în același timp sub forma unui șarpe, a unei zeițe și a unei «energii»” (Eliade, g, p.211). Odată trezită, ea ascensionează de-a lungul canalului central *suṣumṇā*, iar trezirea respectivă se traduce prin senzația unui „mare foc”. Alteori ea este asemănată cu fulgerul. De exemplu în *Advaya-Taraka Upaniṣad* este descrisă într-un mod complex ca o „energie aidoma unui șarpe, încolăcită în ea însăși, strălucind ca mii de fulgere”.

Trezirea lui *kuṇḍalinī* echivalează de fapt cu „ruperea nivelului ontologic, deci cu o realizare plenară și conștientă a simbolismului «Centrului»” (Eliade, h, p.66). Specific faptul că în gândirea indiană, în Centrul Lumii se realizează comunicarea cu Cerul. Poate de aceea și în simbolismul chinez, energia echivalentă lui *kuṇḍalinī* este semnificativ denumită „Marele Dragon ce unește Cerul cu Pământul” (Costian, p.68).

Brâncuși și-a schițat *Coloana* pe o fotografie a viitorului ei amplasament (numit pe atunci „Târgul de vite”), sub forma motivului „funiilor împletite” sau cel al „funiei răsucite”¹¹⁹ [Fig.16]. Aceasta constituie o dovadă în plus că sculptorul își găsea sursa de inspirație pentru operele sale în arta populară românească. Pe lângă această observație, avem de altfel și mărturiile unor oameni care l-au observat și l-au auzit pe artist vorbind în acest sens (vezi dialogurile lui I. Alexandrescu cu Brâncuși la subcap. 2.1.5).

În acest fel Brâncuși nu făcea decât să reactualizeze și să continue *sui generis* o tradiție ancestrală. După Mișu Davidescu, „faptul că în tezaurul de la Hinova se continuă vechi tradiții autohtone de orfevrărie și că elemente ornamentale și artistice pot fi surprinse în epoca de maximă înflorire a civilizației geto-dacice (iar unele din acestea, ca formele romboidale dintr-unul din coliere pot fi găsite și azi în arhitectura în lemn din țara noastră, arhitectură ce a servit drept element de inspirație și lui Brâncuși atunci când a realizat *Coloana infinitului*), sunt o mărturie – pe plan artistic – a

¹¹⁸ Aceste explicații reprezintă câteva concluzii la comunicările *Simboluri sacre pe porțile de lemn din zona Deda-Bistra (Județul Mureș)* și *Simbolismul mitic al Coloanei Infinitului*, pe care le-am susținut în prezența medicului indian Mukesh Aggarwal (New Delhi), la Colocviul de etnografie „Interferențe cultural-etnice”, de la Muzeul Etnografic Reghin, în cadrul manifestării „Festivalul etniilor - 2002”.

¹¹⁹ De la funiile împletite (două sau mai multe) se poate ajunge ușor la funia răsucită, prin efectul de torsionare a acestora. Acțiunea de torsiune poate fi de la stânga la dreapta sau invers, de la dreapta la stânga (numită „în Z” sau respectiv „în S”, după desenul geometric al firelor răsucite).

persistenței și continuității de viață a strămoșilor noștri” (Davidescu, p.13).

4.4. SIMBOLISMUL COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT CA „LANȚ AL LUMILOR” ȘI AL „CREATORULUI ASCUNS ÎN CREAȚIA SA”

În esență, ca formă geometrică, *Coloana fără Sfârșit* este o înșiruire a unui singur motiv: un element romboedric numit de Brâncuși „mărgea”. Astfel, acest șir de „mărgeli” romboidale poate să sugereze ușor simbolismul axial de origine indiană al „Lanțului lumilor” și al lui *sūtrātmā*¹²⁰: este Dumnezeu (*Ātmān*) care „ca un fir (*sūtrā*), străpunge și leagă între ele toate lumile, fiind în același timp «suflul» care [...] le susține și le menține, și fără de care ele nu ar putea să aibă vreo realitate și nici să existe în vreun fel” (Guénon, b, p.359).

O astfel de lume poate desemna orice formă a manifestării, indiferent de natura sau mărimea ei. Ea poate reprezenta de exemplu întregul cosmos sau doar umanitatea, sau chiar un singur individ uman, fapt ce ar putea fi sugerat de însăși înălțimea fiecărui modul al *Coloanei*: 1,80 m.

Simbolismul „Lanțului lumilor” se bazează pe următorul text din *Bhagavad-Gītā*: „În mine sunt înșăilate toate („lumile”, n.n.) ca șirul de perle pe fir” (apud Guénon, b, p.359). Cum în diferite forme tradiționale acest simbolism este reprezentat prin rozariu (șiragul de mătănii), este evident faptul că fiecare mărgea reprezintă o „lume”. De asemenea, „formula pronunțată asupra fiecărei mărgeli din mătănii corespunde, în principiu cel puțin, dacă nu întotdeauna în fapt, unei respirații, ale cărei faze simbolizează, după cum se știe, crearea lumii și resorbția sa. Intervalul dintre două respirații, corespunzând firește trecerii de la o mărgea la cealaltă, și în același timp unei clipe de liniște, reprezintă astfel un «prālāya»¹²¹” (Guénon, b, p.364).

Din punct de vedere exterior se văd doar mărgelile rozariului, iar firul care le leagă și le susține este invizibil. Acest aspect este considerat foarte semnificativ, deoarece mărgelile reprezintă manifestarea, în timp ce *sūtrātmā* reprezentat prin fir, este în el însuși nemanifestat. Se vede de aici importanța primordială a firului, în cadrul simbolismului „Lanțului lumilor”, deoarece lumile nu sunt autentice dacă nu sunt străbătute de *sūtrātmā*, adică de Creator.

¹²⁰ *Ātman*=Dumnezeu; *sūtra*=fir.

¹²¹ *Prālāya* = disoluția cosmică (sau sfârșitul periodic al lumii) din conceptele filosofiei indiene.

Cu toate că „lumile” sau stările care constituie manifestarea universală sunt în număr indefinit, ele sunt reprezentate totuși prin numere simbolice (108 mărgelile la rozariile din India și Tibet, 99 la cele islamice etc.).

Adaug și faptul că axa este concepută simbolic și ca „rază solară”, luminând „lumile” atunci când le străbate.

Prin analogie, elementele romboidale ale *Coloanei fără Sfârșit* reprezintă mărgelile rozariului, iar axul intern se identifică cu firul (*sūtrātmā*) acestuia. Deci fiecare mărgea romboidală reprezintă o „lume”, iar axa fiecărei astfel de mărgelile nu este decât o porțiune a însăși axei manifestării universale, și în acest fel este stabilitatea efectivă a tuturor stărilor care sunt închise în această manifestare.

Elementele (mărgelile) romboidale sugerează foarte bine că aceste „lumi” au fiecare câte un început, câte un maxim de dezvoltare și câte un sfârșit (deci reprezintă un ciclu), iar sfârșitul unei „lumi” se constituie în același timp și în începutul următoarei. Acest ciclu este de fapt legat de fazele „respirației” Creatorului: pe inspirație o lume se creează ajungând la apogeu, pe expirație ea se depreciază, iar apneei pe vid îi corespunde distrugerea (*prālaya*) acesteia.

Așadar se poate remarca și un symbolism temporar, asimilând „lumile” unor cicluri succesive, în care ciclurile (elementele romboidale) anterioare reprezintă stările inferioare ale unei stări de existență, iar ciclurile posterioare reprezintă stările superioare, ceea ce presupune că înlănțuirea lor trebuie concepută ca ireversibilă. Altfel spus, desfășurarea manifestării cosmice se face într-un singur sens.

Asimilând deci *Coloana fără Sfârșit* cu un rozariu deschis la capete, ea ar putea simboliza atât „Șirul lumilor” (în care fiecare mărgea reprezintă o lume cu ciclul: creație – apogeu – distrugere), cât și Divinitatea sub aspectul ei creator, prin a cărei „respirație” se creează și se distrug „lumile”, asigurându-le în același timp continuitatea. Divinitatea este însă nevăzută, reprezentând axul discret ce susține lumile, reiterându-se în acest fel tema unui „Dumnezeu ascuns în Creația sa”.

4.5. COLOANA FĂRĂ SFÂRȘIT ȘI REPREZENTAREA DIVINITĂȚII CA „STÂLP DE AUR”, „STÂLP DE LUMINĂ” SAU „STÂLP DE FOC”

Galbenul strălucitor al *Coloanei fără Sfârșit* – evident mai ales în zilele însorite – datorat alămirii acesteia, ar putea sugera și epifania Divinității¹²² ca „Stâlp de aur”, „Stâlp de lumină” sau „Stâlp de foc”.

¹²² Sau, pe scurt, o teofanie.

Se pare că acest fapt a fost consemnat mai întâi în cosmogoniile vedice. Sergiu Al-George, recurgând la o serie de analize și identificări asupra textelor sacre indiene, în special aparținând Vedelor și Upanișadelor, relevă faptul că „trăsătura fundamentală a tuturor cosmogoniilor vedice este aceea că nu concep o creație în care lumea să fie construită din nimic, ci doar o trecere de la o stare precosmogonică, în care totul se află în stare de latență, la o stare de manifestare a formelor. Această trecere poate fi tradusă în imaginea expansiunii pe care o sugerează separarea Cerului de Pământ prin Stâlpul cosmic. Protagonistul favorit al cosmogoniei ca expansiune este zeul Indra [...] Zeul Indra anulează noaptea cosmică prin separarea celor două cupe, Cerul și Pământul (R̥g-Veda X, 44, 8), dând naștere Soarelui și Aurorei (idem III, 32, 8) și le va susține (idem X, 89, 4). Soarele este stâlpul cu care Indra susține Cerul (idem X, 111, 5)” (Al-George, p.31, 32).

Dar „Spațiul era conceput ca lumină deoarece dimensiunea sa dominantă – verticala care l-a instituit – era de esența luminii ca epifanie a absolutului. De aceea coloana mitică indiană era figurată ca un stâlp de aur, aurul fiind în măsură să exprime concomitent natura ei luminoasă și numinoasă [...] În acest context de reprezentări arhaice se situează desigur și un fragment de descântec românesc în care soarele era invocat să «zvârle raze pe pământ/stâlpi de aur să se facă»; la același context arhaic se poate raporta versiunea ultimă a *Coloanei*, cea de la Tg.Jiu căreia, prin metalizare i se conferă strălucirea aurului reușind astfel să se apropie cel mai mult de imaginea sa mitică primordială; versiunea sa ultimă, deci capătul drumului parcurs prin nenumăratele desăvârșiri artistice, coincidea cu regăsirea începutului. Asocierea dintre soare și coloană, prezentă în descântecul românesc cât și în textele vedice, este simetrică cu motivul soarelui din vârful stâlpilor sau coloanelor, prezent la noi în stâlpii rituali [vezi Fig.27c] cât și în cei ai porților [vezi Fig.23] – iar în India în cei rituali sau în coloanele imperiale. Respectiva asociere ar putea să sugereze participarea coloanei la un simbolism mai general” (Al-George, p.36).

„Stâlpul suprem” (*Skambha*) al Cerului și al Pământului se identifică însă și cu principiul mitic suprem, deoarece „Pantheonul vedic cu multiplele sale figuri mitologice exprimă în fapt tot atâtea manifestări ale unei realități mitice supreme, *Brahman*, principiu neutru care susține universul, fiindu-i totodată immanent și transcendent acestuia. *Atharva-veda*, în două imnuri (X, 7, și 8) dedicate lui *Skambha*, ne dezvăluie excelența acestei entități mitice: în *Skambha* sălășluiesc toți cei 33 de zei ai pantheonului vedic (X, 7, 13), se află ne-Ființa (*asat*) și Ființa (*sat*) (X, 7, 10), moartea și nemurirea (X, 7, 15); este firesc deci ca să se asimileze acest Stâlp cosmic cu însuși *Brahman* (X, 7, 10) lăsând totodată să se înțeleagă în mod clar caracterul immanent și transcendent al acestuia...” (Al-George, p. 32).

Așadar, Brahman ca soare transformat în stâlp de lumină sau stâlp de aur (și deci în Axă a Lumii sau Arbore cosmic) separă și sprijină Cerul pe Pământ, după spargerea Oului primordial al Creației. În urma acestui act divin, din ou au țâșnit lumina (se cunoaște de altfel că în culturile arhaice însăși lumina era o epifanie a Absolutului), formele, spațiul și deci lumea¹²³ întreagă ca manifestare duală.

Și în Vechiul Testament tema focului și a luminii este asociată Divinității, atunci când ea apare oamenilor aleși să o vadă, ca în exemplele de mai jos:

– „Și am mai văzut ceva, ca un metal înroșit în foc, ca niște foc, sub care se afla acel chip de om și care lumina împrejur; de la coapsele acelui chip de om în sus și de la coapsele chipului aceuia în jos se vedea un fel de foc, un fel de lumină strălucitoare care-l împresura de jur împrejur. Cum este curcubeul ce se află pe cer la vreme de ploaie, așa era înfățișarea acelei lumini strălucitoare care-l înconjura. Astfel era chipul slavei Domnului” (Iezechiel, 1, 27-28),

– „Chipul slavei Domnului de pe vârful muntelui era în ochii fiilor lui Israel, ca un foc mistuitor” (Ieșirea, 24, 17),

– „Iar Domnul mergea înaintea lor (a izraeliților din pustiu, n.n.): ziua în stâlp de nor, arătându-le calea, iar noaptea în stâlp de foc, luminându-le, ca să poată merge și ziua și noaptea” (Ieșirea, 13, 21). De aceea cele două coloane de bronz din fața pridvorului Templului lui Solomon (de fiecare parte a intrării) simbolizau „prezența lui Dumnezeu, o prezență activă care, în sens istoric, îndrumă poporul ales, ferindu-l de primejdiile drumului și în sens mistic, călăuzind sufletul pe drumul perfecțiunii” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.353).

În Noul Testament, Fiul lui Dumnezeu, Iisus Hristos, este numit „Lumina lumii”: „Eu sunt Lumina lumii; cel ce Îmi urmează Mie, nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții” (Ioan, 8, 12). Iată cum este El descris în momentul „Schimbării la față”: „Și s-a schimbat la față, înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina” (Matei, 17, 2).

Descrierea pogorării Duhului Sfânt asupra Apostolilor în ziua de Rusalii, este de asemenea legată de foc: „Și li s-au arătat, împărțite, limbi ca de foc și au șezut pe fiecare dintre ei. Și s-au umplut toți de Duhul Sfânt și au început să vorbească în alte limbi, precum le dădea lor Duhul a grăi” (Faptele Apostolilor, 2, 3).

Amintesc aici că o „Coloană de foc” sub forma unei funii cu aspect răsucit, ce leagă Cerul (reprezentat de un semicerc) de Pământ, apare ca un

¹²³ De altfel cuvintele „lume” și „lumină” provin din același cuvânt latin *lumen* (lumină).

simbol divin într-o frescă exterioară a mănăstirii Voroneț. Sacra apariție este ocazionată de martiriul unui sfânt.

Simbolul flăcării se regăsește de asemenea în islamism. Astfel, „o miniatură persană din secolul al XVII-lea îl simbolizează pe Mahomed sub formă de flacără pe spatele unei cămile” (Costian p.60-61), iar manuscrisul uigur „Cartea înălțării” din sec. al XV-lea „îl înfățișează pe Mahomed și Musa (Moise) înconjurați de flăcări și șerpi de flăcări, ori pe Mahomed cu arhanghelul Gavril, de asemenea înconjurați de flăcări ca și în cazul lui Mahomed și a Fatimei” (Costian p.60-61).

O concluzie la cele spuse mai sus este aceea că termenul de *Infinit* (cu majusculă) din nomenclatura acestei piese monumentale, face trimitere în primul rând la Divinitate, sau mai precis la atributul ei de a fi o ființă cosmică infinită și creatoare totodată a unui Cosmos infinit, prin șirul nesfârșit în spațiu și timp al lumilor create de ea.

Mai poate exista și o altă interpretare a *Coloanei* ca „Stâlp de foc”, și anume aceea de reprezentare a energiei divine primordiale, de natura focului, numită de vechii hinduși *kunḍalinī* (vezi și subcap. 4.3.).

4.6. AFORISME ȘI TEXTE BRÂNCUȘIENE LEGATE DE SIMBOLISMUL *COLOANEI FĂRĂ SFÂRȘIT*

Unele din aforismele și textele lui Brâncuși dovedesc faptul că artistul cunoștea simbolismul polivalent al *Coloanei fără Sfârșit* în toată profunzimea și coerența sa. Le voi prezenta în continuare, grupate în funcție de temele simbolice relevate mai sus.

1. *Coloana* ca „Arbore Cosmic” este sugerată astfel: „*Coloana infinirii* se aseamănă și cu o plantă exotică...” (apud Zărnescu, p.119); „Natura zămislește plante care cresc drepte și vâjnoase, din pamânt. Iată *Coloana* mea se află într-o grădină frumoasă a prietenului meu în România” (apud M. Hoffman, p.53).

2. *Coloana* ca „Scară la cer” (simbol al transcendenței): „Hai să-i zicem scară la cer” (aforism spus de Brâncuși chiar în fața *Coloanei*, de față cu Aretia Tătărescu și notat de arhitectul Iovănescu – apud T. Paleolog, p.51); „coloana fără sfârșit e aidoma unui cântec etern care ne poartă în infinit dincolo de orice durere și bucurie factice” (apud Lemny, Velescu, p.58); „Eu nu pot vedea în vârful *Coloanei* mele nici soldat și nici un fel de pasăre... Nu vreau să văd decât cerul, dacă am fost bine înțeles...” „Nu știți ce vă las vouă aici”¹²⁴ (apud Mocioi, a, p.80).

3. *Coloana* ca „Axă a Lumii”: „așezare de oameni [Târgu-Jiu, n.n.]

¹²⁴ Vorbe spuse ca replică la remarcă a unui politician burghez că opera părea neîncheiată.

căreia am vrut să dăruiesc *osia spirituală*" (în contextul în care Brâncuși vorbea despre înfăptuirile sale de la Târgu-Jiu lui V. G. Paleolog – apud V. G. Paleolog, c, p.167).

4. *Coloana* ca „Centrul Lumii”: „într-o zi și Stâlpul meu va prinde în jurul lui hora lumilor din cosmos” (expresie pe care Brâncuși a avut-o față de T. Paleolog, p.68, 102, ce denotă preocuparea artistului, după întoarcerea sa din India, pentru semnificația cosmică a „Stâlpului” și pentru felul în care acesta trebuia privit în armonie cu cerul în mișcare).

5. *Coloana* ca „Lanț al lumilor”: „Oare ritmul său lăuntric, din clepsidră în clepsidră, nu înfățișează [...] oare și nenumăratele pulsații ale universurilor, care neconținut explodează și se contractă?” (după T. Paleolog, p.68, 102, aceste cuvinte dovedesc faptul că Brâncuși intuia imaginea universului, cu 30 de ani înainte de descoperirile științifice ale lui F. Hoyle din 1965). De asemenea, se știe că Brâncuși spunea *Coloanei* „mătăniile mele” (conform lui Tretie Paleolog, apud Pogorilovski, c, p.44), iar elementelor romboedrice „mărgelile” (apud T. Paleolog, p.56).

6. *Coloana* ca respirație sau suflu: „Elementele *Coloanei mele infinite* nu reprezintă altceva decât respirația omului, ritmul ei” (apud Burnham, p.32).

7. *Coloana* ca „Stâlp de foc” și „Stâlp de lumină” (dar și ca posibilă reprezentare a energiei *kunḍalinī*): „Dacă izbutisem să sculptez focul, de ce să nu pot da chip trăsnetului? Să-l sculptez, descătușând puteri în stare de a zgudui lumea?” (variantă a unui aforism transmis oral de V. G. Paleolog fiului său Tretie – apud T. Paleolog, p.70).

8. *Coloana* ca o reprezentare a Divinității sau a Absolutului: „Du-te! Îmbrățișează-l cu palmele mâinilor deschise. Apoi, înălțându-ți ochii, privește-l și vei cunoaște în adevăr sinele cerului” (apud T. Paleolog, p.51). Tot în favoarea interpretării *Coloanei* drept epifanie uranică, reproduc aici un aforism al lui Brâncuși¹²⁵, semnificativ în acest sens, spus preotului Vasile Brâncuși, care îl întreba ce avea de gând să facă la Târgu-Jiu: „Unchiule, eu vreau să fac aici, *ce slujești dumneata*”.

Semnificația religioasă a *Coloanei fără sfârșit* transpare și din explicația pe care a dat-o Brâncuși (în pragul vârstei de șaptezeci de ani) lui Robert Payne, la întrebarea lui „dacă a făcut multe desene”: „În Evul Mediu nu exista decât o singură cale. Când cineva trebuia să decoreze o carte de rugăciuni știa cum s-o facă încă de la început. Religia îi impunea ce să deseneze: el adăuga sentimentele sale religioase și astfel crea marea artă. Dar noi nu mai avem religie. În consecință, trebuie să ne întoarcem la

¹²⁵ Acest aforism este preluat de la sfinția sa, preot iconom Alexandru Cornoiu, de la Biserica „Sfinții Apostoli” din Târgu-Jiu.

lucrurile cele mai simple: forma păsărilor, a peștilor, a *coloanelor* – și e foarte dificil să ne întoarcem către aceste începuturi” (apud Lemny, Velescu, p.30).

4.7. CALEA EROILOR SAU DRUMUL SACRU DE REÎNTOARCERE AL OMULUI SPRE CREATORUL SĂU

Concluzia studiului de față este aceea că piesa sculpturală *Coloana fără Sfârșit* reprezintă monumentalizarea unui simbol arhaic sacru polivalent¹²⁶, specific spațiului locuit acum de români, care este în esență o imagine a Divinității sub aspectul ei creator, prezentată ca în zorii cosmogoniei: ca „Ax al Lumii” sau ca „Stâlp” de foc, de lumină sau de aur.

Consider că excepționalul interes arătat de Brâncuși fenomenului religios autentic, l-a condus la înțelegerea profundă a acestui motiv folcloric teofanic și deci în mod firesc artistul a simțit nevoia să-l preia în arta sa¹²⁷. De altfel, în capitolul 2 din volumul de față, în care am încercat să reconstitui filosofia și religiozitatea lui Brâncuși, l-am numit pe acesta *artist filosof cu gândire mito-religioasă*, deoarece el transformase chiar arta sa într-un instrument de căutare și reprezentare a sacrului.

Interpretarea *Coloanei* ca reprezentare a Divinității ar explica și amplasarea ei după Biserica „Sfinții Apostoli” – deci oarecum separat de celelalte piese ale Tripticului – din mai multe motive: 1. viziunea lui Dumnezeu survine după ce omul pășește pe calea credinței, întruchipată de biserică, 2. biserica are la bază un sacrificiu, care amintește de sacrificiul eroilor gorjeni, și 3. doar trecând prin biserică (simbolul lui Iisus Hristos, care este „Calea, Adevărul și Viața”) se obține cu adevărat revelația semnificației teofanice a *Coloanei fără Sfârșit* (vezi detalii în subcap. 2.2.1).

Ținând cont de acest simbolism sacru al *Coloanei*, ca piesă fundamentală a ansamblului brâncușian, consider că se poate face și o decriptare preliminară a sensului original pe care artistul a vrut să îl dea întregii *Căi a Eroilor* și care în esență a rămas neschimbat prin adăugarea celorlalte componente sculpturale.

Numele capodoperei se datorează în primul rând eroilor gorjeni care s-au sacrificat în primul război mondial, pentru a-și apăra țara și implicit credința strămoșească. Pornind de aici, consider că Brâncuși a vrut să ne lase materializată în opera sa următoarea revelație: actul eroic – ce are la bază un sacrificiu și mai ales sacrificiul suprem de sine – face posibilă

¹²⁶ Cu specificația că diversele sale semnificații sunt perfect coerente și corelabile între ele.

¹²⁷ Numeroasele variante din lemn și chiar monumentalizarea în sine a stâlpului denotă clar importanța pe care artistul o acorda acestui simbol arhaic.

întâlnirea omului cu Divinitatea. Pentru un bun creștin, ce aparținea mai ales mediului sătesc din România tradițională, acest fapt avea loc prin actul „mântuirii” sau prin intrarea în rai.

Pentru un devot aparținând unor religii de sorginte orientală¹²⁸, obținerea stării de *Samādhi* sau de *Nirvāṇa* și întâlnirea cu Brahman, Realitatea supremă sau Absolutul, se realizează prin intrarea în zona sacră a „Centrului Lumii”¹²⁹.

Indiferent însă de denumire și de credință, este vorba în principal de o reîntoarcere spre Divinitate și în același timp de recuperare a unei stări paradisiace a începutului și a unității primordiale.

De altfel, după Tretie Paleolog, „Denumirea și înțelesul adânc pe care Brâncuși le dădea în 1938 ansamblului său de monumente” este de *Calea Sufletelor Eroilor*¹³⁰ (T. Paleolog, p.79). Într-adevăr, în contextul interpretării pe care o facem în lucrarea de față, această onomastică conferă un sens mai apropiat de semnificația reală a ansamblului sculptural de la Târgu-Jiu. Mai precis, consider că acest ansamblu monumental, care se constituie într-o veritabilă *Via Sacra* ce străbate orașul pe direcția est-vest, reprezintă în esență un drum simbolic de reîntoarcere a eroilor gorjeni – prin jerfa lor de sine pentru țară și credință – la Dumnezeu. Iar într-un sens mai larg, această reîntoarcere evolutivă¹³¹ este o „cale eroică” pentru orice om care simte imperios nevoia de a-și întâlni Creatorul.

¹²⁸ Unele binecunoscute lui Brâncuși, din moment ce o carte de căpătâi a sa a fost biografia călugărului buddhist tibetan Milarepa.

¹²⁹ Echivalent însă și cu centrul ființei umane.

¹³⁰ „Prin titlul de «Calea Eroilor» se înțelege doar artera stradală care a primit acest nume în actele primăriei în 1938, fiind modificat după război în «Strada Eroilor»” (T. Paleolog, p.79).

¹³¹ Deci cu sens pozitiv, de recuperare.

CAPITOLUL 5

SIMBOLISTICĂ SACRĂ INDIANĂ ÎN SCULPTURA *REGELE REGILOR* (*SPIRITUL LUI BUDDHA*)

Lucrarea lui Brâncuși *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)* este considerată de Dan Grigorescu „cea mai criptică dintre toate sculpturile sale...” (Grigorescu, b, p.31). Este, poate, una dintre cele mai puțin interpretate și înțelese creații ale marelui sculptor.

Incertitudinea marchează de asemenea onomastica originală, anul realizării și folosirea sa în vederea decorării interioare a Templului de la Indore.

Lucrarea de față își propune să decodifice multiplele simboluri (vezi și Buliga, e, p.63-110) ce alcătuiesc această sculptură cu aparență antropomorfă [Fig.17, 18, 19], pentru a le „articula” apoi în vederea unei înțelegeri generale a mesajului său. Mai întâi voi prezenta însă câteva date privind controversatul „istoric” al lucrării și nu mai puțin controversata sa interpretare.

5.1. DATE GENERALE DESPRE LUCRAREA *REGELE REGILOR (SPIRITUL LUI BUDDHA)*

5.1.1. Denumirea originală a sculpturii

Henri-Pierre Roché, unul dintre foarte puținii oameni informați despre Templul din Indore, vorbește în 1957, în *Souvenirs sur Brancusi*, despre sculptura *L'Esprit de Bouddha*, care ar fi trebuit să fie amplasată în acest „templu al meditației” (apud Spear, b, p.54).

Sidney Geist, luând ca sursă comunicarea d-nei C. Coggeshall din New York, care a avut o convorbire cu sculptorul român în 1948, ne informează că „Brâncuși n-a fost mulțumit de această lucrare. După ce s-a referit la ea un timp denumind-o *Spiritul lui Buddha*, i-a dat titlul de *Regele regilor*” (Geist, a, p.80-81).

Carola Giedion-Welcker, autoarea unei monografii capitale despre opera lui Brâncuși, numește piesa *Spiritul lui Buddha*, admitând că acesta va fi „Numit mai târziu *Regele regilor*” (Giedion-Welcker, p.76). La fel și Florence M. Hetzler, care a încercat să reconstituie proiectul Templului din

Indore¹³² (Hetzler).

Ștefan Georgescu-Gorjan consideră de asemenea că „*Spiritul lui Buddha* este o denumire mai veche a sculpturii în lemn, cunoscută mai târziu sub numele de *Regele regilor*” (Georgescu-Gorjan, c, p.19).

Mircea Deac crede dimpotrivă, că numele autentic al lucrării este *Regele regilor*, dar „Carola Giedion-Welcker l-a numit *Spiritul lui Buddha*, neînțelegându-i sensul originar” (Deac, b, p.30).

Constantin Antonovici, sculptor și fost ucenic al lui Brâncuși, care a lucrat o vreme în atelierul acestuia și l-a ajutat, în anul 1949, la degrosarea unor părți din extremitatea superioară a statuii, susține și el că denumirea inițială a sculpturii era *Regele regilor*, dar că ea trebuia să îl reprezinte la început pe Iisus Hristos (Antonovici, p.70).

Mai menționez și opinia ambivalentă a lui Sergiu Al-George: „O referință directă la aceeași lume buddhistă este statuia *Spiritul lui Buddha* sau *Regele Regilor*; dubla onomastică a acestei opere dovedește o familiarizare cu mitologia buddhistă (în orice caz mai mare decât a exegeților săi care nu au sesizat sinonimia acestor denumiri) unde Buddha deține și titlul mitic de Suveran al Universului...” (Al-George, p.18).

Din această prezentare s-ar putea trage concluzia că numele inițial al lucrării a fost *Spiritul lui Buddha*, deoarece în acest fel a fost menționat de persoanele care l-au cunoscut și au vorbit personal cu Brâncuși despre sculptura sa (C. Coggeshall, C. Giedion-Welcker, H.-P. Roché). Totuși, nu se poate ști cu precizie acest lucru; este posibil de pildă ca și C. Antonovici să aibă dreptate.

5.1.2. Data realizării lucrării

Marcel Duchamp își amintea că „Brâncuși lucrase acest stâlp straniu, suprapunere a unor elemente aparent heterogene, în 1920” (Grigorescu, b, p.31).

Mircea Deac (Deac, b, p.54) și Barbu Brezianu (Brezianu, b, p.41) consideră că lucrarea a fost realizată în 1933, după ce maharadjahul de Indore, Yeswant Rao Holkar Bahadur, îl invitase pe Brâncuși în India să ridice un Templu al Meditației, în amintirea soției acestuia, maharani Sanyogita Devi¹³³.

Conform opiniei lui Ștefan Georgescu-Gorjan „în 1937 sculptura *Regele Regilor* („*Spiritul lui Buddha*”) nu exista...” (Georgescu-Gorjan, c, p.21).

¹³² Motiv pentru care a vizitat India de două ori.

¹³³ După Barbu Brezianu, „Pentru același mausoleu Brâncuși va ciopli în lemn lucrarea *Spiritul lui Buddha* (*Regele Regilor*)...” (Brezianu, b, p.41).

Carola Giedion-Welcker a considerat mai întâi că realizarea sculpturii a avut loc în anul 1937, iar ulterior, în monografia sa comută data în anul 1937 (vezi **Giedion-Welcker**, p.76).

Probabil că astfel de inadvertențe l-au determinat pe sculptorul și criticul de artă Sidney Geist să conchidă că „Lucrarea este greu de datat cu precizie”, plasând totuși sculptura la „începutul anilor '30” (**Geist, a**, la cat.127). Același autor consideră că „*Regele regilor* marchează ultima aventurare a lui Brâncuși în tehnica «spațiilor goale». După această etapă practicarea «deschiderii» în material nu-l mai interesează; sculpturile lui vor «fi transparente», deși monolitice și negăurite” (**Geist, a**, p.88).

Vreau să adaug aici că o cauză suplimentară a impreciziilor respective este faptul că primele fotografii ale lucrării au apărut târziu, după cel de-al doilea război mondial. Dar chiar și atunci *Regele regilor* nu era perfect terminată.

Astfel, știm de la sculptorul Constantin Antonovici că l-ar fi auzit (în 1949) pe autorul sculpturii spunând: „nu e câtuși de puțin terminată” (apud **Grigorescu, b**, p.31) sau „nu-i niciodată terminată” (apud **Georgescu-Gorjan, c**, p.20). Tot el crede că Brâncuși „începe lucrul la această operă cam prin 1920 și îl încheie în jurul anilor 1935 sau 1937” (**Antonovici**, p.69).

Doîna Lemny considera că *Spiritul lui Buddha* a fost creat de Brâncuși, după ce acesta „a terminat instalația de la Târgu-Jiu și după ce a făcut călătoria în India...” (**Lemny, b**, p.88).

Din datele prezentate se poate observa că intervalul în care se crede că a fost realizată *Regele regilor* este foarte întins: între anii 1920-1938.

Ca o părere personală, apreciez că piesa a fost începută în anul 1920, deoarece ea aparține perioadei sculpturilor în lemn a lui Brâncuși, fiind apoi retușată mult timp după această dată. În plus ea comportă mai multe asemănări stilistice cu unele piese din perioada respectivă, mai ales cu *Himera* (1915-1918) și *Socrate* (1922), datorită tehnicii „golurilor” realizate în „capul” acestora.

În ceea ce privește apariția în expoziții a sculpturii în discuție, trebuie spus că din lunga listă a expozițiilor personale și colective în care au figurat operele lui Brâncuși, aceasta nu a fost consemnată decât spre sfârșitul vieții artistului. Mai precis, ea a fost expusă pentru prima dată la Expoziția „Constantin Brancusi” de la New York (Muzeul „Solomon R. Guggenheim”, între 16 oct. 1955 – 8 ian. 1956) și în expoziția itinerantă de la Muzeul de Artă din Philadelphia (între 27 ian. – 26 febr. 1956).

Actualmente lucrarea *Regele regilor* este expusă la Muzeul „Solomon R. Guggenheim” din New York și este datată „cca. 1938”.

5.1.3. Diverse interpretări

Interpretările lucrării *Regele regilor* (*Spiritul lui Buddha*), operă care ocupă „Un loc aparte în sculptura” în lemn a lui Brâncuși (Giedion-Welcker, p.73), sunt foarte diferite.

Carola Giedion-Welcker vede în ea „Alianța miraculoasă dintre principiul vegetal și cel constructiv...” (Giedion-Welcker, p.73).

Criticul Radu Ionescu consideră că „Lucrarea amintește de forma acelor piulițe de lemn frecvente în gospodăriile de țară, al căror pisălog, de formă cilindrică, are uneori partea superioară rotunjită” (Ionescu).

O curioasă observație a lui Hilton Kramer denotă „caracterul «gureș» al *Regelui Regilor*; e singura lucrare din întreaga lui operă având această caracteristică” (apud Geist, a, p.170).

Sidney Geist apreciază că această combinație „figurativ-decorativă sugerează mai curând silueta unui pion de șah” (Geist, a, p.80) și că „Un anume ermetism în atitudine și caracterul rebarbativ al capului ar putea-o recomanda drept o aluzie la Gengis Khan” (Geist, a, p.81). Capul sugerat de ovoid are „pe creștet un tiv îngust din care se înalță o formă amplă circulară, amintind o flacăra” (Geist, a, p.80).

După Edith Balas, „Secțiunea de jos se aseamănă cu spătarele de scaun asamblate din *Himera* și este identică cu măsuta țărănească din atelierul sculptorului. Deasupra apare un cilindru spiralat, care amintește de un tip obișnuit de stâlp popular oltenesc. Formele zimțate din corpul sculpturii țărănești autohtone, ca în fragmentul de stâlp de poartă [...] Crestăturile gâtului amintesc de cămile românești, iar capul și coroana se aseamănă cu partea de sus a unor stâlpi funerari, care sunt ei înșiși vag antropomorfi. Capul poate fi văzut și ca o mască populară simplificată” (Balas, a, p.47).

Aceeași exegetă crede că *Regele regilor* poate oglindi un obicei popular de Crăciun, când în ajun grupuri mici de băieți pornesc prin sat pocnind din bice, sunând din tălângi și cântând colinde, care sunt de obicei compuse în versuri albe și prezintă un amestec straniu de idei păgâne și creștine. În unul din ele se poate identifica expresia „Le Roi, le Roi, le Dominus” („Regele regilor, Dumnezeu Tatăl”). Cântăreții „poartă adesea stele din lemn și se deghizează în Irod și în magi. Brâncuși era priceput la făcut stele în tinerețe și se știe că a participat la colinduri. Intitulându-și sculptura *Regele regilor*, își va fi amintit poate de ajunurile de Crăciun demult apuse și va fi slăvit eroul *Colindelor*” (Balas, a, p.55).

În conformitate cu Dan Grigorescu, s-ar spune că „în această imagine misterioasă a unei zeități cu creștetul încununat de o coloană de flăcări, cu orbitele sfredelite în țeasta fără chip, făptură fără mâini, să recunoaștem o zeităate a războiului” (Grigorescu, b, p.31).

Mircea Deac consideră că *Regele regilor* este o „sculptură aparent abstractă”, și pentru a-i înțelege sensul trebuie „să apelăm tot la simboluri” (Deac, b, p.30). El încearcă astfel o corelare între această piesă și coloana verticală din tradițiile vedică și buddhistă, care era „identificată cu Muntele Meru, semnificând Axul Lumii”. Capul regelui mitic se metamorfozează „în centrul, în principiul vieții”, iar coroana de pe cap reprezintă „principiul solar, o constelație simbolică, pe care o regăsim și în «Mandala» lui Milarepa” (Deac, b, p.31).

Cristian-Robert Velescu propune o „echivalare iconologică” între *Regele regilor* și *Socratele* brâncușian, pornind de la ideea că „lotusul poate fi interpretat ca un substitut al *Cupei*”, deoarece într-o „fotografie ce înfățișează atelierul sculptorului, *Cupa* a fost așezată pe creștetul sculpturii intitulate *Socrate...*” (Velescu, a, p.27). Această echivalare „nu pare lipsită de temei atunci când avem în vedere că Henry Joly, printr-o seamă de identificări, îl compară pe Socrate cu un yoghin, ori că Roger Godel procedează la o identificare a lui Socrate cu un înțelept indian” (Velescu, a, p.27). Același autor crede că lucrarea *Cupa* așezată „în înaltul Coloanei” – așa cum apare în primul „grup mobil”¹³⁴, aranjat și fotografiat de Brâncuși – subliniază „sensul ascensional” și „puterea eliberatoare a morții” (Velescu, a, p.27).

Thai Van Kiem¹³⁵, cu ocazia centenarului Brâncuși, la Musée National d'Art Moderne din Paris, interpreta astfel lucrarea: „Socul dreptunghiular reprezintă cele patru adevăruri nobile, șurubul fără capăt este Samsara sau înlănțuirea karmică; cele patru dâre verticale de pe o latură și cele patru de pe cealaltă latură, în total opt, reprezintă nobila cărare octuplă, cele cinci paliere orizontale de pe o parte reprezintă cele cinci agregate constitutive ale speciei umane iar cele cinci de cealaltă parte reprezintă cele cinci precepte ale religiei buddhiste. În privința vacuității ochilor, ea reprezintă atât adâncimea gândirii cât și neantul în care se duce totul în acest univers de praf și pulbere. Floarea de lotus de pe capul lui Buddha reprezintă acel *summum bonum* al doctrinei budiste – Nirvana” (apud Georgescu-Gorjan, c, p.144).

Constantin Antonovici, ucenic și apropiat al lui Brâncuși, susține că prin această operă artistul „voia să îl reprezinte pe Iisus Christos” și dorea să „o intituleze *Regele regilor*. Statuia nu a fost terminată în 1920 în forma pe care o cunoaștem astăzi. Studiul unei forme finale i-a ocupat gândirea

¹³⁴ În care au fost alăturate, într-o anumită relație spațială, ce poate arunca o lumină mai clară asupra semnificației operelor brâncușiene, următoarele lucrări: *Mica franțuzoică*, *Cupa II* și *Coloana*.

¹³⁵ Conservator al unor muzee din Saigon și Hue.

până în 1933, când se întâmplă ca un Maharajah din India să îi facă o vizită la atelierul său din Paris. Maharajahul fu extrem de impresionat de frumusețea și ingeniozitatea acestei compoziții a lui Brâncuși. El cumpără pe loc trei dintre sculpturile artistului, toate reprezentând *Păsări în spațiu*. Lansă de asemeni ideea că ar fi foarte interesant și original dacă Brâncuși ar construi, alături de palatul său din Indore, India, un templu de meditație și rugăciune [...] După plecarea Maharajahului, spiritul creator al lui Brâncuși fu inundat de tot soiul de idei, de viziuni în legătură cu acest proiect important. Luând în considerație faptul că Maharajahul era de religie budistă, Brâncuși își dădu seama că templul ar trebui să aibă drept figură centrală o statuie a lui Buddha. Astfel îi veni ideea compoziției celei mai adecvate care ar fi putut să fie statuia sa neterminată *Regele regilor*. Acest fapt îl determină pe Brâncuși să își definitiveze această operă în forma pe care o cunoaștem astăzi“ (Antonovici, p.69). După vizita sa în India și moartea prințului, care punea capăt ideii de construire a templului, „Brâncuși, nemaivăzând nici un sens ca statuia aceasta să se numească Buddha, îi dădu denumirea inițială de *Regele regilor*, adică Iisus Christos. Această explicație în legătură cu statuia *Regele regilor* nu este o prezumție, ci este realitatea însăși, atestată de Brâncuși” (Antonovici, p.70).

Ion Pogorilovschi și-a propus decodarea întregii morfologii a *Regelui regilor*, care se dovedește generat „într-o cheie morfologică larg utilizată la nivelul reprezentărilor simbolice primare ale umanității: înșiruire ritmată pe un ax vertical a unui număr impar de protuberări, sintagmă plastică a Atotstăpânitorului penetrând stările de fire cosmic ierarhizate” (Pogorilovschi, b, p.3).

Modulul sferoid din baza sculpturii este o expresie a „întunecatei matrice abisale din care emerge lumea creată”, cu „înțeles de retortă umbroasă a zonei subpământene”. Această formă așezată ca „talpă a reprezentării Regelui lumii” apare și în partea elevată a compoziției, ce reprezintă capul statuii. Partea de mijloc (trunchiul) „participă, prin profilul ei pătratic la un mod universal de simbolizare geometrică a terestruului, a lumii pământene”. Partea de sus simbolizează „puritatea sferoidală a regiunii celeste”, adaugând „o zonă a liniștei eterate peste partea tectonică, frământată de dedesubt...” (Pogorilovschi, b, p.3).

În ceea ce privește „marile străpungeri circulare din capul «Regelui Regilor» [...] Depinde de unghiul de privire a lucrării pentru a percepe aceste deschideri ca ochi-urechi omnisciente și/sau gură rostitoare a Verbului fundamental” (Pogorilovschi, b, p.4).

Ion Pogorilovschi apreciază că șanțurile verticale și orizontale ale trunchiului sunt trimiteri la „canelurile, striatiile și torsadele atât de caracteristice părții de trunchi a stâlpilor de casă tradițională românească,

îndeosebi din vechea civilizație a lemnului proprie Gorjului lui Brâncuși” (Pogorilovschi, b, p.3).

Doîna Lemny, comentând lucrarea *Regele regilor*, apreciază că „Acest ansamblu trebuia să reunească mai multe dintre materialele sale preferate, printre care și lemnul, și să illustreze o temă privilegiată în creația sa: exprimarea ideii de zbor, care simbolizează, în același timp, legătura subtilă între Pământ și Cer și spiritul ocrotitor al unui loc legat de pământ. Această operă de trei metri pare a reuni toate figurile pe care Brâncuși le-a realizat anterior în lemn; socluri, stâlpi, spire, șuruburi de teasc, suprapuse aici într-o acumulare grea și complicată. Avem impresia că artistul a compus o antologie de forme esențiale folosite în socluri, în operele sale sau în elementele de sculptură în lemn, și că rezumă astfel toată munca lui pe acest material. O singură excepție: coroana, în care unii, pretextând locul în care opera trebuia să fie așezată – un templu din India –, văd forma unui lotus. Știm, totuși, că Brâncuși nu propune niciodată simboluri atât de explicite. Își comunică întotdeauna intențiile prin intermediul formelor aluzive, care nu-și descoperă sensul decât după mai multe lecturi atente (Lemny, b, p.88-89).

În comentariul *Regelui regilor*, realizat de Nancy Spector, de la Muzeul „Solomon R. Guggenheim”¹³⁶, se fac mai multe aprecieri privind sursele și stilul lucrării, ca și locul de amplasare și numele originar al acesteia. Astfel, se consideră că la început s-a intenționat ca „stejarul monumental *Regele regilor*” să fie pus în *Templul Meditației* brâncușian, „un sanctuar privat confirmat în 1993 de Maharadjahul Yeshwant Rao Holkar de Indore”.

Cercetătoarea crede că unele din lucrările individuale în lemn ale artistului pot sugera entități spirituale. De exemplu, „*Regele regilor* poate fi interpretat ca o încercare a lui Brâncuși de a traduce puterea religiei Orientului în formă sculpturală. Titlul original al lucrării a fost *Spiritul lui Buddha* și este cunoscut că Brâncuși era familiarizat cu budismul prin scrierile filosofului tibetan Milarepa”.

Dar, pe părțile *Regelui regilor* sunt evidente și „modelele cu aspect fierăstruit – tipice sculpturilor africane”. De asemenea, sursele sculpturale din țara natală a lui Brâncuși sunt reprezentate de „prototipuri pentru desenul secvențial al *Regelui regilor*”, care „au fost găsite în arhitectura neaoșă românească, așa cum sunt stâlpii porților de lemn și stâlpii ornamentați dăltuiți”.

¹³⁶ Vezi pagina de internet a muzeului: www.guggenheimcollection.org/site/artist-work.

5.2. DESCRIEREA SCULPTURII

Această lucrare este cea mai mare sculptură antropomorfă creată de Constantin Brâncuși. Are o înălțime de 300 cm, un aspect general columnar și a fost realizată în lemn de stejar¹³⁷. Întreaga piesă este lucrată într-un stil tradițional popular românesc, voit artizanal¹³⁸, similar întrucâtva aceluia practicat de vechii meșteri de stâlpi de cerdac [Fig.20, 21, 22] sau de porți de lemn [Fig.23, 24], stâlpi realizați cel mai adesea în lemn de stejar.

Lucrarea mai poate fi asemănată și cu alte obiecte utilitare sau cu valoare de simbol din vechea civilizație românească a lemnului, care uneori îmbracă un aspect antropomorf, așa cum sunt: stâlpi de moară sau stâlpi aflați în cerdacul casei (care feresc gospodăria și familia de „duhuri rele” sau de „ceas bicisnic”) numiți „păzitori” [Fig.25], bastoane, bâte ciobănești [Fig.26], tipare de caș, pecetare, așchii de șpanin și coloane discofore [Fig.27] etc.

Există și alte forme sculpturale în lemn, de ordin funerar, cum ar fi stâlpi de mormânt [Fig.28], cruci și troițe [Fig.29], care pot fi asemănată cu *Regele regilor*.

Lucrarea prezintă similitudini și cu „toiagul mortului”, care se dă de pomană la înmormântare, pentru a fi „înaintea sufletului” decedatului în lumea de dincolo: corpul este toiagul ce este înveșmântat cu caier de lână, prosop și batistă, capul este colacul ca o funie răsucită (asemănător căpețelului, care se dă la parastas de asemenea pentru sufletul mortului), iar coroana o reprezintă cele trei crenguțe (ce pornesc dintr-o creangă care se leagă la capătul toiagului) în care sunt înfipte trei mere [Fig.29].

Unele motive ornamentale – gravate, crestate sau în relief – de pe porțile de lemn [Fig.30,31] sau de pe diverse obiecte de mobilă [Fig.31] pot face de asemenea trimitere la sculptura brâncușiană în discuție.

În general, construcțiile și obiectele de lemn întâlnite în gospodăriile țărănești din România (și mai cu seamă în Maramureș, Gorj, Vâlcea, Buzău, Mureș, nordul Moldovei) poartă motive ornamentale variate, unele din ele reprezentând simboluri arhaice. De obicei, pe stâlpii porților de lemn, diferitele motive apar asociate și organizate în ansambluri decorative.

După Francisc Nistor, unul din cei mai buni cunoscători ai elementelor ornamentale de pe porțile și vranițele din Maramureș („adevărate opere de artă, cu aspect monumental, care dau personalitate

¹³⁷ Muzeul „Solomon R. Guggenheim” dă următoarele date despre această lucrare: „*Regele regilor*, cca. 1938. Stejar. Dimensiunile sculpturii: 118 3/8 x 19 x 18 1/8 inchi; Baza, diametru aproximativ: 29 1/2 inchi (1 inch = 2,54 cm).

¹³⁸ Adică al unui meșteșugar care lucrează cu artă.

gospodăriilor țărănești”), aceste elemente „transmit, prin limbajul lor, anumite simboluri; dar și izolate aceste motive au fiecare un conținut și un înțeles” (Nistor, p.15).

În Maramureș se pot întâlni uneori astfel de „ansambluri” care seamănă foarte bine, uneori până la detaliu, cu lucrarea *Regele regilor*. Un exemplu este ilustrat pe stâlpii unei porți din Vadu Izei, astăzi aflată la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției [Fig.30], construită în anul 1907 (data apariției *Sărutului* și a sculpturii moderne).

Poarta are ca decor, din bază spre partea superioară, următoarele elemente: un romb, „pomul vieții” (cu spice de grâu), un cerc cu o cruce înscrisă în interior și un element tip furcă cu trei coarne. De jos până sus se întinde motivul funiei răsucite în relief („funia vieții”), dând simetrie acestei compoziții populare.

Se pot face următoarele echivalențe iconografice între această imagine ornamentală și *Regele regilor*: 1. romb – **modul bazal**, 2. funia răsucită – **forma spiralată**, 3. „pomul vieții” – **muchiile proeminente de pe modulul median**, 4. cerc – **ovoid**, 5. furca (cu trei coarne) – **coroana** (care expune, frontal, trei dinți).

Capul operei brâncușiene poate fi echivalat și cu cercul („colacul”) secționat în două de pe stâlpul de poartă din comuna Strâmtura, aflat acum la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției [Fig.30] sau cu ornamentele circulare numite „rozete” [Fig.31], care împodobesc frecvent stâlpii porților de lemn din Maramureș.

Pe stâlpii unei porți actuale din Maramureș, din satul Șugatag [Fig.30], există o imagine asemănătoare primei, mărginită însă lateral de două funii răsucite în relief, cu sensuri diferite de înfășurare, care ar putea fi echivalate ca semnificație cu cele două șanțuri identice care apar pe părțile laterale ale **modului median** al lucrării *Regele regilor*.

Pe porțile de lemn din Maramureș există și imagini mixte [Fig.31] formate din motive decorative obișnuite și elemente antropomorfe (mână și cap de om), care de asemenea pot fi comparate cu lucrarea supusă studiului.

Pe o schiță a unei Porți a Sărutului¹³⁹ [Fig.19] concepută ca o poartă țărănească românească, Brâncuși a desenat pe stâlpi imagini evident asemănătoare atât sculpturii *Regele regilor*, cât și celor din arta populară descrisă mai sus: aliniamente de romburi (ce trimit și la *Coloana Infinită*), rozete sau „colaci” (unii din ei tăiați în două, ce amintesc de simbolul de pe *Poarta Sărutului*) care au deasupra coroane cu trei vârfuri.

Sculptura prezintă însă similitudini și cu lucrări în lemn din arta populară africană. Astfel, ea seamănă cu o mică statueta din Senegal

¹³⁹ Sau a unui posibil Templu al Eliberării (vezi Cabanne, p.35).

[Fig.18] prin următoarele elemente: forma spiralată bazală, lipsa picioarelor, striurile orizontale de pe piept și gât și coroana de pe cap cu trei creștături verticale. Coroana *Regelui regilor* face trimitere și la coarnele de consacrație frecvente la măștile africane [Fig.18].

Din punct de vedere structural, lucrarea *Regele regilor* este un „compozit” format din mai multe elemente, fiecare din ele constituind un simbol ce se cere decriptat. Așa cum se știe, cioplirea unor forme geometrice de-a lungul unui stâlp (de cerdac, de poartă, de înmormântare etc.) este un specific al artei populare românești tradiționale.

Amintesc însă aici și observația lui Edith Balas privind o tehnică a asamblării *sui generis*, care a fost aplicată de Brâncuși în cazul acestei lucrări: „În contextul creației brâncușiene, *Himera* poate fi considerată asamblare autentică, spre a o deosebi de un al doilea tip de lucrări în care elementele individuale nu mai sunt puse laolaltă, ci mai curând sunt preasamblate în mintea artistului, iar întregul este cioplit dintr-un singur bloc de lemn. O astfel de asamblare simulată sau conceptuală este *Regele regilor* [...] Doar faptul că *Regele regilor* nu a fost asamblat literalmente îl deosebește în principiu de lucrări ca *Himera*” (Balas, a, p. 46-47).

În continuare voi prezenta descrierea elementelor a căror dispunere în lungul unui ax vertical constituie lucrarea *Regele regilor*, începând din baza statuii.

1. Un **modul bazal**, asemănător unei prisme cu patru fețe laterale de formă eliptică, scobită în zona centrală, pe care S. Geist îl numește „cub găurit” (Geist, a, p.80).

Edith Balas apreciază că „Poate cel mai bun indiciu al faptului că Brâncuși nu ținea seama de granițele dintre viață și artă este frecvența utilizare a formelor obiectelor utilitare (existente ori create) în cadrul soclurilor și al sculpturilor, sau chiar în calitate de socluri și sculpturi. De pildă, un bloc de lemn găurit, cu colțuri rotunjite a servit inițial drept masă în atelierul lui Brâncuși. Copii ale acestei piese au fost ulterior folosite drept soclu pentru *Muza adormită* (1909), drept element component al mării sculpturi *Regele Regilor* (1920), precum și ca parte a unei alte sculpturi dezasamblate (1920?)” (Balas, a, p. 30).

Deși solidar cu sculptura, el poate crea și impresia unui soclu¹⁴⁰. Se pare că Brâncuși denumea generic acest tip de reprezentare plastică „măr” (așa cum reiese în urma unei discuții cu arhitectul Octav Doicescu – apud Pogorilovschi, d, p.113), întocmai ca și meșterii populari și dulgherii cioplituri de stâlpi, care uneori îi mai zic și „măr cu oglinzi” [Fig.20, 21,

¹⁴⁰ Modulul apare de altfel și în alte creații brâncușiene (*Himera*, *Socrate*, *Pasărea Măiastră*) ca soclu sau ca parte a lucrării respective.

22]. După I. Pogorilovschi elementul „măr” este emblematic „pentru întreaga sculptură stâlpnică a Gorjului” și „trebuie considerat reprezentativ pentru întreg universul construit românesc [...] stâlpul cu «mere» se relevă ca «model semiologic» ce încifrează însăși *viziunea românească a lumii*” (Pogorilovschi, d, p.13).

2. O **formă spiralată** (cu trei spire și jumătate) cu sens de înfășurare orar (dextrogir). Ea poate fi asimilată cu forma unui burghiu care tinde să sfredească elementul suprajacent. Acest „șurub din lemn” este considerat „o spirală, inedită în sculptura lui Brâncuși...” (Geist, a, p.80).

Chiar dacă acest șurub este inedit în opera sa sculpturală, trebuie amintit aici că spiralele sunt însă frecvente în desenele lui Brâncuși. Este cunoscut de exemplu desenul care reprezintă o spirală ca proiecție a unei spirale ascendente ce înfășoară un con: „În acest studiu, veritabil desen în spațiu, Brâncuși inventează o geometrie personală. Termenii «metodic sau disciplină», înscrși în baza foi, sunt contraziși de libertatea tratării, trasată în cerneală într-un mod aproximativ. După registrul propriu a acestei suite de desene, Brâncuși evocă poate aici o metodă de lucru sau un stil de viață: deschiderea spiritului în interiorul concentrării mentale” (Tabart, d, p.66, fig.76 – „Projection de la spirale”).

După Marielle Tabart, „Temele spiralei și a cercului, cu care Brâncuși asociază și confundă pe aceea a *Pyramidei fatale*, evocă alte invenții ezoterice, cărora se consacră, într-un mod asemănător, prietenii săi Marcel Duchamp și Francis Picabia” (Tabart, d, p.65).

Forma respectivă este foarte asemănătoare unui șurub de la un teasc de struguri sau pentru semințele plantelor oleaginoase. Este notabil faptul că Brâncuși ținea în atelierul său un astfel de șurub de teasc [Fig.32], pe care îl numea „duhul atelierului” său, uneori punându-l în corelație cu vestitele sale „grupuri mobile”. Ea seamănă de asemenea și cu stâlpii de cerdac în torsadă [Fig.22] ai caselor de lemn sau cu motivul ornamental al funiei răsucite (adesea sculptată în relief) de pe stâlpii porților de lemn din România [Fig.32].

De asemenea, pe arbori funerari din Oltenia – ca de altfel și pe stâlpii funerari – sunt crestate adesea curele ce urcă în spirală pe trunchiul lor [Fig.33].

Aceasta sunt asemănătoare cu motivul șarpelui încolăcit pe trunchiul „pomului cunoștinței binelui și răului”, imagine care apare și pe unele pietre de mormânt din Moldova [Fig.33].

3. Un **modul median** cu aspectul unui cvasiparalelipiped, brăzdat de șanțuri verticale și creștături orizontale. În conformitate cu descrierea realizată de S. Geist, această masă cubică are doar „trei părți striate orizontal sau vertical, iar a patra cu suprafața bârnei în stare naturală...” (Geist, a,

p.80).

Pe fața anterioară a sculpturii se remarcă **șase creștături**, ce pun în evidență **cinci muchii proeminente orizontale** cu secțiune triunghiulară, dispuse pe verticală. Această compoziție plastică seamănă foarte bine cu șirul de creștături și muchii (toate cu secțiune triunghiulară) de pe stâlpii de cerdac sau de poartă din Oltenia sau de la capetele grinzilor de susținere a acoperișului bisericilor vechi de lemn din Gorj [Fig.34]. Secțiunea transversală în zig-zag a capetelor acestor grinzi – numite și „cai” – amintește în mod flagrant și de *Cocoșul* brâncușian [vezi Fig.50].

Secțiunea transversală a muchiilor respective face trimitere la motivul „dintelui de lup”, element ornamental tradițional românesc (numit în Gorj „dinte de fierăstrău”), crestă de obicei la marginea stâlpilor porților de lemn și asociat frecvent cu motivul funiei răsucite [Fig.34].

Motivele de pe laturile opuse (observabile în Fig.17 și respectiv în Fig.18) nu sunt perfect identice, deși în general ele pot fi descrise ca o juxtaponere de **trei șanțuri verticale**. În Fig.18 se poate observa că primele două șanțuri sunt identice între ele, în comparație cu cel de al treilea, aflat spre spate, care este mai profund și distinct prin striatiile fine și numeroase de care este brăzdat.

Pe latura pusă în evidență în Fig.17 motivele respective sunt mai puțin evidente și lasă chiar impresia că nu sunt finisate. Această impresie este întărită și de ceea ce pare doar o „intenție” (probabil ulterior abandonată) de a crea un șanț striat în imediata apropiere a creștăturilor orizontale (în jumătatea lor inferioară). În cazul în care nu este un gest intenționat al lui Brâncuși, este posibil ca tocmai dificultatea – sau imposibilitatea – de a mai retușa ulterior această latură să îi fi provocat nemulțumirea artistului față de întreaga lucrare – care în acest fel nu „era niciodată terminată” – și implicit să fi condus la neprezentarea intenționată a acesteia în expozițiile artistului.

Spre extremitatea superioară a modulului median există un **corp prismatic** ce prezintă, se pare, cinci striatii orizontale pe fața anterioară și cele trei șanțuri verticale pe laturi (acestea au perfectă continuitate pe latura observabilă în Fig.17, dar sunt discontinue – sau abia schițate – pe latura opusă vizibilă în Fig.18 și în Fig.19). S-ar putea spune că acest corp se constituie într-un element de tranziție spre trunchiul de con suprajacent.

4. Un **trunchi de con** cu striatii circulare, fine, folosite și în alte împrejurări de către artist. Un exeget observa: „Cu un simț economic tipic, Brâncuși și-a ușurat cioplirea striurilor orizontale, croind din fierăstrău tăieturi preliminare de-a curmezișul fibrei, întocmai ca la *Coloana fără sfârșit*” (Geist, a, p.80).

5. Un **ovoid cu orificii (goluri)** mari, rotunjite. Formele ovoidale (de

tip „măr cu oglinzi”) intră în constituția stâlpilor de cerdac ai caselor de lemn din Oltenia [Fig.20, 21, 22]. De asemenea, discuri de lemn poziționate pe verticală apar și la partea superioară a crucilor [Fig.35], a troițelor [Fig.29] și a stâlpilor de înmormântare [Fig.28].

Foarte rar, în cimitirele din Gorj au fost găsite și discuri de piatră poziționate pe orizontală, deasupra crucilor [Fig.35]. Este posibil să fie o legătură între acestea și mesele cu forme asemănătoare din curțile bisericilor românești, folosite pentru așezarea colivelor sau altor ofrande în timpul slujbelor de înmormântare și a parastaselor.

Așa cum am mai spus, ovoidul poate face trimitere și la ornamentele circulare numite „colaci” și „rozete”, care împodobesc frecvent stâlpii porților de lemn din România [Fig.30, 31].

6. Un element coronar sau lotiform (sau cu aspectul unei flăcări), ambiguitatea determinării fiind datorată atât formei, cât și dublei onomastici a lucrării: coroana e sugerată de numele regal, iar lotusul deschis de „spiritul” buddhist. Ambele pot fi însă asimilate și cu forma unei cupe.

Dacă lucrarea este privită de pe fiecare latură, se văd mereu câte trei vârfuri triunghiulare ale coroanei (sau câte trei petale ale lotusului), ce pot face trimitere la „coarnele de consacrație”, forme decorative misterioase, a căror origine se pierde în negura timpului. Forme asemănătoare se găsesc în România cel mai adesea pe vechii stâlpii funerari [Fig.28] și în cadrul porților de lemn [Fig.30, 36]. Ele pot apare și pe coama caselor (sau a porților de lemn), ca „ciocârlani”, sau pe diverse obiecte de mobilier, cum ar fi scaune, bănci [Fig.36] etc.

În ceea ce privește raportul funcțional/estetic în obiectele de artă populară românească, se pare că o dominantă esențială a acestora este „funcționalitatea frumosului” („frumosul folcloric este un frumos mai mult de natură funcțională” demonstrează Gh. Vrabie – apud Smeu, p.70). După Grigore Smeu însă, datorită asocierii între termenii de „funcțional” și „util” (în sensul identității lor) s-a ajuns la următorul fenomen: „calitatea estetică a obiectului de artă populară a fost inhibată de către util, contestându-i-se nu odată orice element de autonomie [...] Eroarea care se naște constă, în cele din urmă, în a unilateraliza interpretarea funcționalității artei populare printr-o reducere la utilitar. Există, însă, grupe întinse de creații ale artei populare a căror funcționalitate nu intră în sfera utilitarului, ci este în *exclusivitate* estetică. Avem în vedere, mai ales, grupele de creații artistice populare *strict decorative*, a căror rațiune de a fi o constituie însăși funcționalitatea *estetică* și nu cea utilitară; o întinsă parte din țesături, cioplituri, din ceramică...” (Smeu, p.71).

5.3. INTERPRETAREA SCULPTURII REGELE REGILOR (SPIRITUL LUI BUDDHA)

Înainte de a face interpretarea propriu-zisă a lucrării, este imperios necesar de a stabili punctul de vedere cel mai adecvat din care aceasta trebuie privită, pentru a ne releva adevărata și cea mai profundă semnificație a sa.

5.3.1. Cheia de interpretare a sculpturii

Pentru a găsi cheia de interpretare a acestei lucrări, se va ține cont nu numai de argumente plastice, ci și de mentalitatea brâncușiană care a stat la originea ei.

Punctul de pornire în acest demers este reprezentat de numele original al lucrării și de locul unde aceasta trebuia amplasată. La istoricul sculpturii am determinat probabila onomastică originală buddhistă și amplasarea sa în Templul din Indore. Este deci firesc că această statuie trebuia să corespundă destinației de sanctuar și exigențelor simbolice ale templului, a cărui conformare la concepțiile cosmomitologice indiene este însă evidentă (vezi Al-George, p.75).

După Sergiu Al-George, „proiectul templului de la Indore rămâne comparabil, atât prin intenția funerară, dar mai ales prin morfologia și semantica sa, cu una dintre cele mai vechi și reprezentative structuri arhitecturale buddhiste. Este vorba de *stūpa* [Fig.37], monument caracteristic al lumii buddhiste nu numai în vechea Indie dar și în întreaga Asie unde a iradiat doctrina lui Buddha” (Al-George, p.76).

Atracția lui Brâncuși pentru metafizica Extremului Orient este de netăgăduit. Este cunoscută de pildă pasiunea artistului pentru cărțile sacre ale Orientului, așa cum a fost mai ales biografia lui Milarepa, care a devenit pentru Brâncuși carte de căpătâi, în care își afla confirmarea propriei sale căi. Repetatele sale vizite la Muzeul Național al Artelor Asiatice Guimet din Paris și dorința lui puternică de a ridica un templu pe pământ indian, la Indore, sunt de asemenea elocvente. Pictorița Cecilia Cuțescu-Storck, care l-a însoțit în anul 1909 la Muzeul Guimet, își aduce aminte de „reflecțiile interesante și neașteptate ale lui Brâncuși în fața unor statuete ale lui Buda” (apud Tabart, e, p.25). (pentru detalii vezi subcap. 2.3.)

Căutarea brâncușiană a „formelor în sine”, a „forme absolute” și a „esențelor” („căci ceea ce e real nu este forma exterioară – ci ideea, esența lucrurilor” – Guilbert, p.57) prezintă similitudini frapante cu experiența mistică a „esențelor” din tantrismul kașmirian. De exemplu, în *Tantrasāra* a lui Abhinavagupta se vorbește în mod explicit despre o experiență a

esențelor, care este pusă în legătură cu desăvârșirea spirituală (vezi subcap. 3.1.3).

Indianistul Mircea Itu consideră că „Opera sculpturală a lui Constantin Brâncuși se inspiră din cultura indiană. Reținem, totodată, și proiectul templului de la Indore, cerut de *mahārāja* de acolo, dar nefinalizat. În altar era prevăzut să fie așezate trei dintre *Măiastrela* sculptorului. Lecturile din Milarepa, din *Veda*, *Purāṇa*, *Upaniṣad*, *Mahābhārata*, *Bhagavad Gītā*, *Rāmāyaṇa* au avut impact asupra formării personalității lui Brâncuși, sculptorul cunoscând și tehnici de Yoga, chiar practicându-le o vreme. Capodopera *Coloana Infinitului* exprimă și ideea libertății absolute, precum și a transcendenței condiției umane, fundamentală în gândirea indiană. Constantin Brâncuși a creat și opere care au titlu indian, de exemplu *Spiritul lui Buddha*” (Itu, Dumitrescu, p.189).

În ceea ce privește posibilitatea influenței artei buddhiste asupra lucrării *Spiritul lui Buddha*, consider că aceasta s-a putut realiza mai ales prin intermediul celor văzute de Brâncuși la muzeul Guimet. După S. Al-George, „O referință directă la aceeași lume buddhistă este statuia *Spiritul lui Buddha* sau *Regele Regilor*; dubla onomastică a acestei opere dovedește o familiarizare cu mitologia buddhistă (în orice caz mai mare decât a exegeților săi care nu au sesizat sinonimia acestor denumiri) unde Buddha deține și titlul mitic de Suveran al Universului; structura etajată a statuii terminată prin elementul lotiform, sugerează de asemenea în mod net un acces la teoriile indiene privind anatomia subtilă a insului, concepută tot etajat, ca o înseriere a elementelor cosmice într-o ierarhie a transcendenței ce culminează cu «lotusul celor o mie de petale»” (Al-George, p.18).

Reputatul indianist atrage atenția asupra faptului că „S-a vorbit în repetate rânduri în mod generic de factura orientală a artei lui Brâncuși, dar atunci când s-a trecut la specificarea sau ilustrarea concretă, Carola Giedion-Welcker reproducea imagini din arta buddhistă; S. Geist se raporta desigur la aceeași tradiție artistică atunci când considera că portretul *Domnișoarei Pogany* se datorează frecventărilor muzeului Guimet¹⁴¹” (Al-George, p.18).

În sensul decriptării lucrării *Spiritul lui Buddha*, sunt deosebit de interesante observațiile pe care le face Albert E. Elsen, analizând silueta a poate celei mai vechi statui „a lui Buddha stând în picioare”, numită *Bodhisattva călugărului Bala* (din sec.II, regiunea Mathura), cu înălțimea de 2,5 m: „Forma corpului, rigidă, frontală și pătrătoasă îl deosebește de arta

¹⁴¹ Se pare însă că interesul lui Brâncuși de a-l reda pe Buddha în sculpturile sale este mai vechi. După P. Neagoe, „Pe Constantin îl preocupa gândul de a face din idolul antic unul modern. Buddha cu față în formă de ou pe care îl creă în *Muza sa adormită* nu i se păru destul de expresiv ca simbol cu rezonanțe moderne” (Neagoe, p.159).

mediteraneană a timpului și demonstrează că această imagine a lui Buddha stând în picioare este de origine indiană [...] Când în primul și în cel de al doilea secol al erei noastre – la aproximativ opt secole după moartea sa – artiștii din Gandhara au dat, în sfârșit, o formă omenească lui Buddha, corpul său era materializarea unor concepte asemănătoare cu cele întruchipate în simboluri. Sarcinile ce reveneau primilor sculptori ai lui Buddha cuprindeau încorporarea a treizeci și două de semne mistice ale perfecțiunii sale supraomenești. Printre acestea figurau: protuberanța craniană, simbol al înțelepciunii [...] O grea încercare pentru artist o constituia înzestrarea trupului lui Buddha cu o semnificație metaforică. În conformitate cu tradiția, fața lui Buddha este asemănătoare unui ou [...] Sculptura trebuia să întruchipeze flacăra sfântă, energia arzătoare a lui Buddha și anatomia sa supraomenească. În final, sculptorul trebuia să dea statuii acel ultim aer de seninătate, de completă desprindere din suferință și izbăvirea de dorințe pe care Buddha o atinge în *Nirvana*” (Elsen, p.80-81). Elsen atrage atenția asupra modului în care sculptorii au așezat „o succesiune de falduri drapate” pe trupul lui Buddha (Elsen, p.85).

Prin comparație, și capul sculpturii *Spiritul lui Buddha* este ovoidal, prezintă o protuberanță craniană care aduce (și) cu o flacăra, transmite un aer de seninătate, iar aspectul general este pătrășos și rigid, toate acestea trimitând astfel la influențele artei buddhiste indiene. În plus, chiar și diversele șanțuri ce brăzdează „trunchiul” statuii pot fi puse în paralel cu maniera simbolică de a drapa îmbrăcămintea Iluminatului.

În concluzie, posibilă onomastică originară a lucrării, consonanța sa cu spiritualitatea indiană prin locul unde trebuia aceasta plasată, preocupările lui Brâncuși pentru mistica tantrică¹⁴², ca și probabila influență a muzeului Guimet asupra facturii artei sale, justifică și îndeamnă la comentariul indian al sculpturii *Spiritul lui Buddha*.

Altfel spus, problema centrală care se pune este tocmai aceea de a înțelege care este „spiritul” lui Buddha, așa cum este perceput acesta de către școlile budismului tantric.

5.3.2. Budism, hinduism, yoga și tantrism

Anananda Coomaraswamy¹⁴³, în celebra sa carte *Hinduism și*

¹⁴² Teoretice (față de budismul mahayanic, al cărui exponent a fost Milarepa) și posibil practice (prin abordarea unor tehnici de meditație).

¹⁴³ Savant de origine anglo-indiană, cu studii la Universitatea din Londra (încheiate cu un doctorat în geologie), istoric al artei indiene, orientalist, interpret al tradițiilor spirituale, mai cu seamă indiene. Lucrările sale extrem de erudite privesc mai ales concordanțele metafizice între doctrinele tradiționale. Din 1917 până la sfârșitul vieții a fost curator la Museum of Fine Arts din Boston și cercetător în arta indiană, persană și islamică.

buddhism, consideră că cele două mari curente tradiționale indiene provin din aceeași sursă a unei înțelepciuni (sau doctrine) universale, o *Philosophia perennis* care stă de altfel la baza tuturor marilor tradiții ale lumii¹⁴⁴. După el, în general „Tradiția indiană este una dintre formele *Philosophiei perennis*”¹⁴⁵ și, ca atare, întrupează acele adevăruri universale pe care nici un popor și nici o epocă nu le pot revendica în exclusivitate. De aceea un hinduist va accepta întru totul ca textele sale sacre să fie folosite de alții drept «dovezi extrinseci și valabile» ale Adevărului, așa cum îl cunosc *aceștia din urmă*. Mai mult, un hinduist va susține că numai situarea la o asemenea înălțime poate duce la un acord autentic între culturi diferite¹⁴⁶ (Coomaraswamy, p.50). El credea cu fermitate că „Vine într-adevăr timpul când o *Summa Philosophiae Perennis* va trebui să fie scrisă, întemeiată fiind pe toate sursele tradiționale, fără deosebire” (Coomaraswamy, p.45).

În introducerea cărții sale Coomaraswamy afirmă că „Brahmanismul sau hinduismul nu este doar cea mai veche religie a misterelor, sau, mai degrabă, cea mai veche disciplină metafizică despre care avem date complete și precise provenind din surse literare, la care se adaugă, pentru ultimii două mii de ani, documente iconografice. Ea este, de asemenea, poate singura de acest fel care a supraviețuit într-o neștirbită continuitate a tradiției, înțeleasă și trăită în prezent de milioane de oameni, unii dintre ei fiind oameni simpli, iar alții oameni de cultură capabili să își expună credința atât în limbaj european cât și în propria limbă” (Coomaraswamy, p.49).

Plecând de la întrebările „Ce este Zeul?” și „Ce suntem noi?”, Coomaraswamy face următoarele precizări din perspectivă hinduistă: „Zeul este o esență fără dualitate (*advaita*) sau, așa cum susțin unii, fără dualitate dar nu fără relații (*viśiṣṭādvaita*). Zeul trebuie perceput ca Esență (*asti*), dar această esență subzistă într-o dublă natură (*dvaitībhāva*): ca ființă și ca devenire [...] Cine îl cunoaște sub înfățișarea imediată (*apara*), immanentă, îl cunoaște și sub înfățișarea sa supremă (*para*), transcendentă; Omul care

¹⁴⁴ *Philosophia perennis* reprezentând astfel „unitatea transcendentă a diferitelor dialecte metafizice ale umanității” (Alban Widgery, apud Coomaraswamy, p.34).

¹⁴⁵ Mai concret, A. Coomaraswamy credea că doctrina fundamentală a *Philosophiei perennis* este doctrina vedantină *advaita* (vezi Alban Widgery, apud Coomaraswamy, p.34).

¹⁴⁶ A. Coomaraswamy se considera un „interpret”, un „tălmăci” între civilizații, care avea menirea să preîntâmpine o „ciocnire” între diversele religii și culturi. El credea că ne aflăm într-o lume a contactelor obligatorii (situație valabilă și astăzi) „pentru care popoarele nu sunt nici psihic nici spiritual pregătite [...] Dacă cei în stare să acționeze ca interpreți își vor face munca, vom constata poate într-o generație sau două, sau chiar mai curând, că aversiunea și prejudecățile vor fi dispărut” (apud Coomaraswamy, p.12).

sălășluiește în inima noastră, cel care mănâncă și bea, este în același timp Omul din Soare. Acest Soare al oamenilor, această Lumină a luminilor, «pe care toată lumea o vede, dar puțini o cunosc cu mintea», este Sinele Universal (*ātman*) al tuturor lucrurilor, mișcătoare sau nemișcătoare. El se află deopotrivă înăuntru și în afară (*bahir antaś ca bhūtānām*), dar fără discontinuitate (*anantaram*), fiind prin urmare prezență totală, nedivizată în lucruri divizate. Nu vine de undeva, nu devine cineva, ci doar se oferă tuturor modalităților posibile de existență. Cât privește numele sale, precum Agni, Indra, Prajāpati, Śiva, Brahmā etc., fie personale sau esențiale, se obișnuiește ca ele să fie tratate în modul următor: «Deși el este unul singur, poeții inspirați îl înfățișează, prin cuvinte, în multe chipuri»; «Întocmai precum se arată, astfel se spune despre el»; «ia formele pe care și le imaginează adoratorii lui». Denumirile trinitare – Agni, Vāyu și Āditya sau Brahmā, Rudra și Viṣṇu – «sunt cele mai înalte întrupări ale supremului, nemuritorului, neîntrupatului Brahman; devenirea lor înseamnă nașterea unuia din altul, împărțirea în mai mulți a unui Sine comun, definiți prin diferitele lui operațiuni; aceste întrupări trebuie contemplate, celebrate și în cele din urmă abandonate. Căci prin intermediul lor se poate urca în lumi din ce în ce mai înalte; dar acolo unde întreaga lume sfârșește, se atinge simplitatea Omului». Dintre toate denumirile și formele Zeului, silaba «monogramatică» *Aum*, totalitatea sunetelor și muzica sferelor cântată de răsunătorul Soare, este cea mai potrivită. Un astfel de simbol auditiv are aceeași validitate ca și o reprezentare plastică, ambele servind drept suport pentru contemplație (*dhiyālamba*); un asemenea suport este necesar pentru că ceea ce este imperceptibil pentru ochi sau pentru ureche nu poate fi sesizat în mod obiectiv așa cum este în sine, ci numai într-o întruchipare. Simbolul trebuie să fie adecvat în mod natural, el nu poate fi ales la întâmplare. Nevăzutul este amplasat sau făcut să intre (*āveśayati, āvāhayati*) în ceea ce se vede, neuzitul în ceea ce se aude; dar aceste forme nu sunt decât mijloace de a ne apropia de Cel-fără-de-formă și trebuie înlăturate înainte de a ne transforma în el” (Coomaraswamy, p.57-58).

Sensul vieții, în hinduism, este realizarea acestui Sine etern: „dacă Sinele a fost găsit [...] atunci scopul ultim al vieții a fost de pe acum atins. Nu se poate sublinia îndeajuns că libertatea și nemurirea pot fi nu atât «atinse», cât «realizate» – aici și acum tot atât de bine ca în orice viață de apoi. «Cel eliberat în viața acesta» (*jīvan-mukta*) «nu moare din nou» (*na punar mriyate*). «Cel-ce-înțelege acest Sine contemplativ, fără bătrânețe și moarte, în care nimic nu lipsește și care nu duce lipsă de nimic, acela nu are frică de moarte». Pentru că a murit deja, el este, cum spune Rūmī, «un mort care umblă». Un asemenea om nu se mai iubește pe sine și nu îi mai iubește pe ceilalți, ci este Sinele din sine însuși și din ceilalți [...] Eliberat de sine

însuși, absolvit de orice statut, de orice îndatoriri, de orice drepturi, el a devenit cel ce «se mișcă în voie»...” (Coomaraswamy, p.67).

În introducerea la capitolul „Buddhism”, Coomaraswamy face următoarele aprecieri: „Cu cât analiza este mai superficială, cu atât buddhismul pare să se deosebească mai mult de brahmanismul din care provine; cu cât îl studiem mai în profunzime, cu atât ne va fi mai greu să deosebim buddhismul de brahmanism, sau să arătăm în ceea ce privește ar reprezenta buddhismul o abatere de la ortodoxie. Distincția majoră constă în faptul că doctrina buddhistă este propovăduită de un personaj aparent istoric, fondatorul care va fi trăit și își va fi răspândit învățătura în secolul al VI-lea î.Chr. În afara acestui punct, nu există decât largi diferențe de accent. E aproape subînțeles faptul că, pentru a urma Calea și a înțelege doctrina, adeptul trebuie să părăsească lumea. Învățătura se adresează fie unor brahmani pe dată convertiți, fie congregației de călători monahali (*pravrajaka*) ce au apucat deja pe Cale; se adresează, totodată, celor desăvârșiți, care au atins deja starea de Arhat și au devenit la rândul lor învățători pentru alți discipoli” (Coomaraswamy, p.89).

Coomaraswamy subliniază că „Vedānta și buddhismul au încă de la început atât de multe în comun, încât orice prezentare a unuia dintre ele seamănă inevitabil cu o prezentare a celuilalt. Iată de ce, în Evul Mediu indian, are loc o fuziune a buddhismului cu hinduismul, buddhismul încetând să mai existe ca doctrină de sine stătătoare în India” (Coomaraswamy, p.95).

Din punctul de vedere al acestor asemănări, este deosebit de relevant chiar mesajul lui Buddha înainte de a muri: „Fiți astfel încât să aveți Sinele (*ātman*) drept lampă călăuzitoare, Sinele ca unic refugiu, Legea ca lampă și refugiu” (apud Coomaraswamy, p.104). Această distincție „între spiritul nemuritor și sufletul muritor, pe care am întâlnit-o deja în brahmanism, este de fapt doctrina fundamentală a *Philosophiei Perennis*, oriunde am afla-o. Atunci când țărâna redevine țărână, spiritul se reîntoarce la Dumnezeu, care l-a insuflat” (apud Coomaraswamy, p.104).

În finalul cărții mai sus amintite, Coomaraswamy conchide într-un spirit ecumenic: „Credem că cele spuse sunt de ajuns pentru a arăta dincolo de orice îndoială că «Buddha», «Marele Om», «Arhat», «Cel devenit Brahma» și «Zeul zeilor» din textele pali sunt însuși Spiritul (*ātman*) și Omul Interior din toate ființele; că el este «Acel Unu» care se face pe sine multiplu și în care toate ființele «devin din nou unu»; că Buddha este Brahma, Prajapati, Lumina Luminilor, Foc ori Soare și că asumă orice alt nume prin care cărțile vechi se referă la primul Principiu [...] Cu aceste două posibilități se naște Buddha și ambele se realizează căci, deși împărăția lui nu aparține, într-un sens, acestei lumi, cert este că Buddha, ca Cakravartin,

este deopotrivă preot și rege, așa cum și Christos este «preot și rege». Suntem conduși de logica scripturilor înseși să spunem că Agnândrau, Buddha, Kṛṣṇa, Moise și Christos sunt nume ale uneia și aceleiași «descinderi», a cărei naștere este veșnică. Să recunoaștem, de asemenea, că toate scripturile fără excepție ne cer în termeni limpezi să ne cunoaștem Sinele și totodată să cunoaștem ceea-ce-*nu*-este-Sinele-nostru, pe care în mod greșit îl numim «sine». Textele sacre ne învață că pentru a deveni ceea-ce-suntem, Calea constă în a extirpa, din propria conștiință de a fi, orice falsă identificare a ființei noastre cu ceea-ce-nu-suntem, dar credem că suntem atunci când spunem «eu cred» sau «eu fac». A te «purifica», a fi «pur» (*śuddha, katharos*) înseamnă a-ți deosebi Sinele de toate accidentele lui psiho-fizice, corporale și mentale; a-ți identifica Sinele cu oricare dintre ele, constituie cel mai rău tip posibil de iluzie pasională, cauza unică a suferințelor «noastre» și a condiției «noastre» muritoare, de care nimeni dintre cei care sunt încă «cineva» nu poate fi eliberat” (Coomaraswamy, p.126-127).

Pentru a înțelege mai bine buddhismul, este absolut necesar să ne întoarcem la mit, care este constituit din viața, de aproape optzeci de ani, a întemeietorului acestuia. Buddha („Trezitul”) este numele prințului indian Siddhārtha („cel care și-a ajuns scopul”), căruia încă de la naștere i s-a prezis că va deveni un „Suveran universal” (*Cakravartin*). În ciuda averii și puterii sale considerabile, a unei educații excelente (pe care o primea de altfel orice prinț indian), a faptului că era căsătorit cu două prințese din regatele învecinate și că avea un fiu (Rāhula) cu una din ele, el a fugit din palatul său¹⁴⁷, renunțând definitiv la lume. Conform celor mai vechi texte, „Buddha ar fi declarat discipolilor săi că după ce a meditat la bătrânețe, boală și moarte și-a pierdut bucuria de viață și s-a hotărât să salveze lumea de aceste trei mari rele” (*Eliade, c, p.70*).

Devine astfel ascet itinerant sub numele de Gautama (care era numele familiei sale în clanul Sākya) și timp de un an își însușește o învățătură filosofică (un fel de *Sāṃkhya* preclasică) și yogică. Se stabilește apoi într-un loc liniștit (lângă Gayā), unde, timp de șase ani, se dedică unei asceze extrem de severe, luând chiar decizia de a posti total. În urma acestei penitențe ieșite din comun el a primit numele de Sakyamuni („acest printre Sākya”). Înțelege însă inutilitatea ascezei ca mijloc de eliberare și întrerupe postul.

Se îndreaptă apoi spre o pădure, alege un arbore de pipal (*Ficus religiosa*) și „se așază la rădăcina lui, hotărât să nu se ridice decât după ce va dobândi «trezirea»” (*Eliade, c, p.71*). Primește însă asaltul lui Māra

¹⁴⁷ În jurul vârstei de 29 de ani.

(Moartea) care ghicise că Buddha, odată ce va găsi calea spre salvare, va opri ciclul etern al nașterilor, morților și renașterilor și va pune capăt domniei sale. Învins însă, *Māra* se retrage.

Sakyamuni se poate concentra acum nestingherit pentru a găsi soluția eliberării de suferință. Meditând sub arborele de pipal, în prima veghe el parcurge cele patru stadii ale meditației, „care îi permit să îmbrățișeze, grație «ochiului său divin», totalitatea lumilor și eterna lor devenire, adică ciclul teribil al nașterilor, morților și reîncarnărilor determinat de *karma*. La veghea a doua, el își recapitulează nenumăratele vieți anterioare și contemplă în câteva clipe existențele nesfârșite ale celorlalți. Veghea a treia constituie *bodddhi*, Trezirea, căci el surprinde legea care dă posibilitate de manifestare acestui ciclu infernal al nașterilor și renașterilor, legea zisă a celor douăsprezece «produceri în dependență mutuală», și descoperă totodată condițiile care sunt necesare opririi acestor «produceri». De acum înainte el este în posesia celor patru «Adevăruri Nobile»: el a devenit, odată cu venirea zilei, «Trezit», *buddha*. Buddha rămâne timp de șapte săptămâni «în lumea Trezirii» (Eliade, c, p.72).

După Mircea Eliade, „*Nirvāṇa* este absolutul prin excelență, *asamskṛta*, adică ceea ce nu este nici născut, nici compus, ceea ce este ireductibil, transcendent, dincolo de orice experiență umană [...] *Nirvāṇa* nu poate fi «văzută» decât cu «ochiul sfinților» (*ariya cakku*), adică cu un organ transcendent, care nu mai participă la lumea trecătoare. Problema care se pune budismului, la fel ca oricărei alte inițieri, era de a arăta calea și a făuri mijloacele de obținere a acestui «organ» transcendent care poate dezvălui necondiționatul” (Eliade, g, p.147-148).

Buddha propovăduia calea și mijloacele pentru a muri față de condiția umană, dureroasă, iluzorie și pentru a renaște la o nouă stare, de libertate, beatitudine și necondiționare (*Nirvāṇa*). Pentru a obține starea de necondiționat „și a renaște (într-un alt «trup»!) la viața mistică ce va face posibil accesul la *Nirvāṇa*, Buddha utilizează tehnicile yoghice, chiar dacă le corijează și le completează printr-un foarte aprofundat travaliu de «înțelegere» a adevărului” (Eliade, g, p.150).

Trebuie specificat că Buddha nu a pretins originalitatea absolută a căii sale. În *Samyutta Nikāya* el afirmă: „Am văzut drumul de demult; calea cea veche pe care au mers înaintașii, Cei-întru-totul-deșteptați; iată cărarea ce trebuie urmată” (apud Coomaraswamy, p.24). Așadar, el a susținut că a găsit și a urmat vechea cale, atemporală, care, după Mircea Eliade, „era aceea a eliberării, a Nemuririi, și era și calea Yogăi” (Eliade, g, p.146). După cum scria Émile Sénart în 1900, Buddha nu respinge în totalitate tradițiile ascetice și contemplative indiene, ci le completează: „Buddha s-a ridicat de pe solul Yogăi; oricâte noutăți ar fi adus el, Yoga a fost tiparul în

care i s-a format gândirea" (apud Eliade, g, p.146).

Așadar, se poate spune că „spiritul” lui Buddha (sau al doctrinei buddhiste) este chiar „spiritul” Yoga.

Yoga constituie „o dimensiune specifică a spiritului indian...” (Eliade, d, p.196) și te introduce (ca și conceptul de *Nirvāṇa*) „de-a dreptul în inima spiritualității indiene...” (Eliade, g, p.15). Ea constituie „mijloacele pentru atingerea Ființei, tehnicile adecvate obținerii eliberării finale (*mokṣa, mukti*)...” (Eliade, g, p.15).

Caracteristice pentru Yoga sunt partea sa practică și structura sa inițiativă. Yoghinul se desolidarizează treptat de condiția umană profană¹⁴⁸. „Murind” față de această viață el va „renaște” însă la „un alt mod de a fi: cel reprezentat prin eliberare”¹⁴⁹ (Eliade, g, p.17). Yoghinul trebuie să își creeze însă un „corp nou” dacă vrea să se introducă în modul de a fi transcendental. Acest „corp mistic” joacă un rol „foarte important în toate formele de Yoga și mai ales în tantrism și alchimie” (Eliade, g, p.17).

Tantrismul este un curent spiritual și religios greu de definit, care, începând cu secolul V A.D. s-a bucurat în India de o imensă popularitate, influențându-i astfel spiritualitatea la toate nivelurile. Acesta s-a caracterizat mai ales „printr-o reacție împotriva (1) unui ritualism sec și stereotip, (2) simplei speculații și contemplații și (3) a oricărui ascetism unilateral, mortificator, marcat de o pocăință martirică. El opune contemplației o cale a acțiunii, a realizării practice și a experienței directe. Lozinca sa este practica (*sadhana abhyasa*). Aceasta merge pe linia a ceea ce poate fi desemnat ca fiind «calea exercițiului», asemănătoare doctrinei originare buddhiste a trezirii, având în vedere reacția sa împotriva brahmanismului degenerat...” (Evola, p.10).

Există un important tantrism buddhist și un altul hinduist. În budism, tantrismul a dat naștere unui nou curent numit *Vajrayāna* („Calea de diamant”), iar în Yoga un aspect specific tantric îl deține mai ales *Haṭha-Yoga*.

În *Haṭha-Yoga* corpul omenesc dobândește o importanță covârșitoare, el devenind instrumentul perfect de care yoghinul are nevoie pentru a „cuceri moartea”. Aceasta se realizează însă prin transformarea corpului obișnuit într-unul „divin”, fapt pentru care yoghinul trebuie să opereze într-un „corp subtil” și asupra unei „fiziologii mistice”, aflate dincolo de percepțiile omului obișnuit.

Corpul subtil este alcătuit dintr-un număr de *nāḍī*-uri („canale”,

¹⁴⁸ Fiind călăuzit de un maestru (guru).

¹⁴⁹ A te elibera de suferință este însă scopul tuturor filosofiilor și misticilor indiene; nici o știință nu are valoare dacă nu urmărește mântuirea omului.

„vene”, „nervi”) și *cakra*-suri („roți” sau „cercuri”). Energia vitală sub forma unor „sufluri” (*vāyu*) circulă prin *nāḍī*-uri, iar energia cosmică și divină se află latentă, în *cakra*-suri. Există un număr imens de *nāḍī*-uri (300.000), dar mai importante pentru tehnicile Yoga sunt zece. Dintre acestea, fundamentale sunt doar trei: *īḍā*, *pingalā* și *suṣumṇā*. Cele două canale principale opuse¹⁵⁰ pleacă din *cakra* bazală, se împletesc precum un șarpe spiralat de-a lungul coloanei vertebrale, întâlnindu-se de cinci ori în lungul ei, ultimul loc de intersecție aflându-se la nivelul sprâncenelor¹⁵¹.

īḍā și *pingalā* poartă cele două „sufluri” – sau curenți vitali subtili – numiți *prāṇa* (curent solar ce tinde să curgă în sus) și *apāna* (curent solar orientat în jos).

Suṣumṇā este canalul ocult central, care trece prin coloana vertebrală. În interiorul său este un alt canal, *vajrini-nāḍī*, ce semnifică natura unui diamant, iar în interiorul acestuia *citrinī-nāḍī*¹⁵², ce duce la cunoaștere pură.

Canalul *Suṣumṇā* este înțeles în budismul tantric drept „Calea de Mijloc” (*Madhyamārga*), corespunzând direcției de a atinge necondiționatul. Toate căile laterale ce pornesc de la el conduc la alte stări condiționate de existență.

Cele șapte *cakra*-suri sunt: *mūlādhāra*, *svādhīsthana*, *maṇipūra*, *anāhata*, *viśuddha*, *ājñā* și *sahasrarā*. Au aspectul unor „roți” sau lotuși (*padma*) și sunt poziționate de-a lungul coloanei vertebrale¹⁵³ și în cap. Ultimele două sunt situate între sprâncene (*ājñā*) și imediat deasupra creștetului capului (*sahasrarā* sau „lotusul cu o mie de petale”).

Textele tantrice menționează și doi centri secundari aflați în apropierea lui *ājñā-cakra*: *manas-cakra* și *soma-cakra*. De asemenea este precizată și existența unui lotus cu doisprezece petale, care nu este însă o *cakra* ci o regiune numită „cetatea fără fundații”, în care yoghinii realizează cele șapte forme ale corpului cauzal. Acest corp reprezintă și manifestarea primordială alcătuită din acțiune pură, iar regiunea include și *hamsah*, un echivalent al uniunii dintre *Śiva* (*ham*) și *Śakti* (*sah*), ce constituie prima *tattva* (element, principiu în ierarhia transcendentală).

Cakra-surile reprezintă centri subtili de forță, ce emană curenți luminoși invizibili ochiului uman. Acești centri se află în legătură cu organele fizice și cu funcțiile psiho-fizice, făcându-se astfel o corespondență între organismul uman și forțele divine. Aici se poate observa cel mai bine

¹⁵⁰ *īḍā* cu caracteristici lunare și *pingalā* cu caracteristici solare.

¹⁵¹ Unde este situat și „ochiul lui Śiva”.

¹⁵² „Canalul lui Brahma”.

¹⁵³ Numită „Muntele lui Meru” și omologată și cu „Axa lumii”.

corespondența magică dintre microcosmos și macrocosmos; cum *suṣumṇā* este asimilat cu Arborele Vieții („Axa lumii”), atunci *cakra*-surile pot fi puse în legătură cu planurile manifestării cosmice („cerurile”), intersectate de *Axis mundi*.

În baza coloanei vertebrale (în *mūlādhāra-cakra*) se găsește o energie sau forță primordială numită *kuṇḍalinī*, care este sursa profundă a ființei.

Această „putere”, care se află la baza oricărei manifestări, este reprezentată printr-un șarpe adormit ce stă încolăcit în jurul său de trei ori și jumătate. Unul dintre scopurile esențiale ale yoghinului este acela de a trezi această forță elementară, ca apoi ea să urce de-a lungul coloanei vertebrale, prin canalul *suṣumṇā*. Modalitatea principală de a aprinde „focul” ce o trezește pe *kuṇḍalinī*, constă în suspendarea mișcării suflului prin *īḍā* și *pingalā* și direcționarea lui pe *suṣumṇā*. Această energie pusă în legătură cu focul, trebuie perfect controlată și ghidată¹⁵⁴ prin *cakra*-surile pe care le trezește în ascensionalitatea ei.

Ridicarea lui *kuṇḍalinī* este de fapt un instrument ajutător în cunoașterea *cakra*-surilor și deci a forțelor sau principiilor corespondente din macrocosmos. Fiecare forță din corp ajunge să fie cunoscută și controlată într-o progresie inversă manifestării cosmice a lui *kuṇḍalinī* (omologată cu zeița *Śakti*), până când este atins în cele din urmă, principiul unic și universal (omologat cu zeul *Śiva*). Acest final se realizează prin atingerea centrului *sahasrārā*, ceea ce echivalează cu obținerea transcendenței, iluminării, absolutului, nemuririi, atemporalității, necondiționatului etc. Această stare de beatitudine dată de atingerea absolutului poartă denumirea de *Brahman* în Upanișade și Vedānta, sau de *Nirvāṇa* în budism.

Semnificația cuplului *Śiva-Śakti* se poate înțelege bine în cadrul hinduismului, religia cea mai răspândită în India, întemeiată (în primele secole după Hristos) pe baza principalelor dogme ale brahmanismului și budismului, combinate cu diverse practici magice. Acest cuplu, reprezentând temă clasică a Zeului și Zeiței, apare tratat divers în numeroase monumente de artă hinduistă, în piatră și bronz.

După Heinrich Zimmer, „Zeul și Zeița sunt primele revelații de sine ale Absolutului, bărbatul fiind personificarea aspectului pasiv pe care îl cunoaștem ca Eternitatea, femeia al energiei activatoare (*śakti*), dinamismul Timpului. Deși aparent contrarii, în esență sunt unul. Misterul identității lor e exprimat aici simbolic. Zeul este [...] cel ce sălășluiește în «figura-rădăcină» a *lingam*-ului. Zeița este *yoni*, matricea-mamă a eonilor pururi

¹⁵⁴ Dacă nu, ea se dovedește distrugătoare pentru imprudent.

rotitori, a tuturor universurilor ce se întind fără sfârșit în spațiu, a fiecărui atom din celula vie. Ea e numită «Puterea Universală» (*śakti*), «Cea mai frumoasă dintre cele trei lumi» (*tri-pura-sundarī*), și e cunoscută în mit ca Umā, Durgā, Pārvati, Kālī, Chāmundā, Gaurī, Haimavatī, Vindhya-vāsinī. Ea își are corespondentul viu în fiecare femeie, așa cum Zeul și-l are în fiecare bărbat» (Zimmer, p.134-136).

Symbolismul zeului Śiva (considerat Yoginul Divin, modelul și arhiascetul zeilor) „sapă în misterul lui Doi-în-Unu mai adânc decât orice altă tradiție hinduistă a cultului Śakti-ei. Tocmai aceasta îl face deosebit de interesant și de revelator. Motivul unirii contrariilor e orchestrat aici cu armonii pătrunzătoare» (Zimmer, p.191). Acest motiv își găsește o bună exemplificare într-o tradiție tantrică șivaită, numită „Insula Giuvaierelor” (*maṇi-dvīpa*) [Fig.38]. Imaginile ce o ilustrează reprezintă pe Mama Universală (*jagad-ambā, mātār*), care stă pe două personaje masculine inerte, suprapuse. Ambele figuri subjacente îl reprezintă pe Śiva ca Absolutul: bărbatul de deasupra (*Sakala Śiva*) este Absolutul în deplina sa actualitate, cel de dedesubt (*Niškala Śiva*) este Absolutul în starea sa transcendentă, adormită, liniștită (adică pură potențialitate).

Indianistul german face următoarea interpretare în termeni psihologici: „Shiva de sus este supraconștiința atotconținătoare, omniscientă; cel de jos este inconștientul cel mai profund, și de asemenea atotconținător, dar aparent vid, în stare de completă liniște. Cei doi sunt aspecte antagonice și totuși deopotrivă valabile ale Absolutului, care conține și reflectă totul și orice, și în care toate distincțiile și opozițiile dispar și se împacă. Absolutul este deopotrivă plenitudine și vacuitate, totul și nimic. El e izvorul și receptacolul oricărei energii, dar în același timp extrema inerție, adormirea tuturor adormirilor, profundă și liniștită. Sakala Shiva, cel de sus, se află în starea de actualizare deoarece este în contact corporal cu propria sa energie universală, Shakti, Zeița, principiul feminin activ, cauza eficientă și materială a universului, Māyā, care naște elementele și ființele diferențiate» (Zimmer, p.194-195).

Cele trei figuri suprapuse din „Insula Giuvaierelor”, *Niškala Śiva*, *Sakala Śiva* și *Śakti-Māyā* – continuă Zimmer – „pot fi citite fie ascendent, fie descendent ca, respectiv, evoluția și involuția Absolutului în etalarea și reabsorbția de către el a universului. Nishkala Shiva e Absolutul, esența divină în și prin sine, dincolo de evenimente și schimbări, inactivă, adormită, vidă. Sakala Shiva e starea în care Absolutul își manifestă potențialitatea infinită de diferențiere întru univers. Shakti-Māyā e energia Absolutului care se manifestă, transmutându-și reapaosul static în energie procreativă. Această interpretare de jos în sus a imaginii ne arată că Absolutul se manifestă prin trei aspecte sau gradații, trecând de la polul

inertiei, al inactivității și vacuității complete, la acela al activității infinite și al diferențierii dinamice, universul mișunând de creaturile sale și plesnind de varietatea formelor. Interpretate de sus în jos, pe de altă parte, cele trei figuri exprimă în mod abreviat progresul inițiatului yogin de la conștiința normală la realizarea Sinelui. Ele schițează starea retroactivă de la experiențele simțurilor și luciditatea intelectului, mai întâi la plenitudinea conștiinței supraindividuale, esența strălucitoare și pură a lui Sakala Shiva, iar apoi în cele din urmă la o completă autoabsorbție în Vidul Absolut, Nishkala Shiva, inconștient de sine în liniștea supremă. Acest tipar simbolic e menit să-l călăuzească pe inițiat într-un proces de regresie introvertită către starea de dincolo de orice atribute, limitări și caracterizări” (Zimmer, p.199).

Mama Universală este principiul creativ și distructiv deopotrivă. Numeroase reprezentări ale *Kālī*-ei *Negre* devoratoare (în imaginile tantrice ea stând de asemenea pe cei doi *Śiva*, numiți, printr-un joc de cuvinte, *Śiva-Śava*), exemplifică aspectul negativ și anihilator, complementar, al *Mamei Śakti* [Fig.38]. *Śiva* de jos este „reprezentat ca un ascet gol, cu barbă, lipsit de viață și adormit din cauză că nu vine în atingere cu Shakti, energia dătătoare și nimicitoare de viață. Acesta e Shava, plenitudinea Absolutului ca vid total [...] Întins deasupra lui, stă dublul său frumos și tânăr, mișcându-se ușor, ca într-un vis, ca și cum ar fi pe punctul de a se trezi. Acest Shiva viu își înalță capul și începe să-și ridice brațul stâng, însuflețit de contactul cu picioarele Zeiței care e întruparea esenței sale, și care, ca atare, îi dă prilejul să se reveleze ca Distrugătorul. Ea este distrugerea încarnată – distrugerea necurmată, împletită cu acea esență generatoare, purtătoare de viață, *das Ewig-Weibliche, le charme éternel*” (Zimmer, p.204).

Trebuie menționată și reprezentarea lui „*Śiva* pe jumătate femeie” (*Śiva ardha-nārī*) [Fig.38]. După H. Zimmer, el reprezintă în acest caz un semn al interrelației dintre *Śakti* și *Śiva*, dar aici „principiile antagonice se unesc, constituind un organism unic, un paradox, reprezentând natura intrinsec dublă a universului unic și al sălășluitorului său – omul” (Zimmer, p.205).

Amintesc aici că zeul *Śiva* este unul din membrii triadei hinduiste supreme alcătuite din *Brahmā* Creatorul, *Viṣṇu* Păstrătorul și *Śiva* Distrugătorul. Având funcții și aspecte mutual antagonice (evidențiat și prin faptul că adoratorii lui îl invocă cu o sută de nume), „natura lui transcende și include în același timp toate polaritățile lumii vii” (Zimmer, p.121).

Śiva, stăpânul lui *linga*¹⁵⁵ (care simbolizează energia creativă masculină a zeului) și soțul zeiței *Śakti*, este în același timp și „Regele

¹⁵⁵ Literal: corp subtil.

Dansatorilor”, *Natarāja*. Dansul este considerat o veche formă de magie, iar dansatorul o ființă înzestrată cu puteri supranaturale: „Ca și Yoga, dansul induce transă, extaz, experiența divinului, realizarea propriei naturi secrete și, în cele din urmă, contopire în esența divină. În India dansul a înflorit, prin urmare, umăr la umăr cu austeritățile înspăimântătoare ale crângului de meditație – postul, exercițiile respiratorii, introversiunea absolută. Pentru a căpăta puteri magice, pentru a putea impune farmecece altcuiva, trebuie să ți le impui mai întâi ție însuși. Și acest lucru se obține deopotrivă prin dans și rugăciune, prin post și prin meditație. Shiva, așadar, arhiyoginul zeilor, e cu necesitate și maestrul dansului [...] Dansul e un act de creație. El realizează o situație nouă și trezește în dansator o nouă și superioară personalitate. El are o funcție cosmogonică prin faptul că trezește energiile adormite care după aceea pot modela lumea. La o scară universală, Shiva e Dansatorul Cosmic; în «Manifestarea dansantă» (*nṛityamūrti*), el întrupează în sine și face să se manifeste simultan Energia Eternă” (Zimmer, p.145-146).

În seria bronzurilor care îl reprezintă pe *Śiva-Natarāja*, un inel de flăcări și lumină iese din zeu și îl încercuiește. Acest inel semnifică procesele vitale ale universului și ale fapturilor sale (ca un dans al naturii mișcată de dansatorul *Śiva*), energia Înțelepciunii, lumina transcendentă a cunoașterii adevărului și silaba sacră AUM (care este un simbol sonor al întregului conștiință-existență, afirmând totalitatea creației: A – starea de conștiință trează și lumea sa de experiență grosieră, U – starea conștiinței visătoare și experiența visului, M – starea de somn fără vise și condiția conștiinței nediferențiate și împăcate, iar tăcerea care urmează – nemanifestatul ultim, în care supraconștiința desăvârșită se reflectă și se amestecă total cu esența transcendentă pură a Realității divine, *Brahman* fiind experimentat ca *Atman-Sinele*).

Din cele prezentate mai sus s-a putut înțelege printre altele de ce *Haṭha-Yoga* tantrică hindusă este sinonimă cu *Kuṇḍalinī Yoga*. Echivalentul ei în budismul tantric este *Vajrarūpa-guhya* („misterul corpului de diamant”), numită astfel datorită obținerii unui corp indestructibil, prin controlul pe care îl deține yoghinul asupra energiilor subtile ale *cakra*-surilor trezite de *kuṇḍalinī*.

Mai trebuie adăugat aici că, în conformitate cu *Sāṃkhya-Yoga*, „eul” – sau personalitatea (*asmitā*) – este considerat un produs al materiei (*prakṛiti*). Astfel, „personalitatea umană nu există ca element ultim, ea nu este decât o sinteză a experiențelor psihomentele și se distruge, altfel spus încetează să mai acționeze, de îndată ce revelația este un fapt împlinit”

(Eliade, g, p.37). Revelația constă din realizarea și eliberarea¹⁵⁶ adevăratului „Sine” (*Puruṣa* = suflet, spirit)¹⁵⁷.

Un alt lucru care trebuie spus, este acela că în tantrism omul este considerat un „compozit” cu trei corpuri principale: fizic, subtil și causal (vezi Evola, p.60). Acestea nu reprezintă trei entități distincte, ci trei dimensiuni ale aceleiași entități” și corespund celor trei stări ale conștiinței. Corpul material este susținut de către corpul subtil, care la rândul său este susținut de către corpul causal. Ultimele două nu pot fi percepute de simțurile obișnuite.

Corpul fizic („material” sau „dens”) corespunde stării obișnuite de veghe, în care ființa experimentează lumea într-un mod fizic, prin prisma fenomenelor exterioare. Acesta este deci sediul eului obișnuit.

Corpul subtil prezintă două aspecte: un „corp mental” (creație a minții) și un „corp vital” care este substratul oricărei realități organice și fiziologice. Corpul subtil mental e o stare manifestată ca acțiune pură, iar corpul subtil vital, ca energie pură.

Corpul causal urmează *tattva*-ele („principiile” sau „elementele”) superioare.

Planul subtil corespunde stării de vis, iar planul causal somnului fără vise. Există și o a patra stare (*turiya*) numită „cataleptică”, ce reprezintă realitatea ultimă (necondiționată).

Ascensionalitatea lui *kuṇḍalinī* conduce atât la depășirea eului obișnuit al planului fizic, cât și la depășirea conștiinței *samīra*-ice¹⁵⁸ a corpului obișnuit. La nivelul corpului causal ea se extinde vertical în stări multiple ale ființei, până într-un punct unde nu există schimbare sau devenire. Într-o credință tantrică *sahasrārā-cakra* (unde ajunge în final *kuṇḍalinī*) este descrisă ca un loc în care există „doar marele vid, în care se manifestă o iluminare calmă, ca un imens ocean” (apud Evola, p.199).

Menționez aici că experiența trezirii și ridicării lui *kuṇḍalinī*, văzută ca ascensiunea unui „foc” prin mai multe corpuri oculte, nu se regăsește exclusiv în metafizica indiană, având se pare un caracter universal. De exemplu, în doctrina kabbalistă a Cărților Hekhalotului, se vorbește de cele șapte palate celeste prin care trebuie să treacă ființa pentru a fi admisă la tron. La un moment dat „un foc [*kuṇḍalinī*] emanând din propriul său corp îl amenință cu distrugerea” (apud Evola, p.200). În această situație ființa trebuie să stea dreaptă, „fără mâini și picioare” (apud Evola, p.200).

¹⁵⁶ Dar „«eliberarea» (*mukti*) nu este decât o conștientizare a libertății sale [spiritul aservit, n.n.] veșnice” (Eliade, g, p37).

¹⁵⁷ Budismul a suprimat chiar și acest „Sine”, înlocuindu-l cu „stările de conștiință”.

¹⁵⁸ Lumea ca manifestare cosmică.

Dacă ținem cont de comparația frecventă a lui *Kuṇḍalinī* cu un șarpe, atunci, din punctul de vedere al mitologiei indiene, trebuie să o punem în corelație cu marele zeu *Viṣṇu*, considerat Ființa Supremă, din care ciclic emană universul în puritate și ordine. După Heinrich Zimmer, „Uriașul acesta, «Stăpânul Măyei», și oceanul cosmic pe care zace culcat, constituie manifestările duale ale unei esențe unice, deoarece oceanul, ca și forma omenească, este *Viṣṇu*. Mai mult, de vreme ce în mitologia indiană simbolul pentru apă e șarpele (*nāga*), *Viṣṇu* e reprezentat, în mod normal, odihnindu-se pe încolăciturile unui șarpe prodigios, animalul său simbolic favorit, șarpele Ananta, «Cel nesfârșit». Astfel încât nu numai uriașa formă antropomorfă și stihia nelimitată, dar și reptila însăși e tot *Viṣṇu*. Tocmai pe un ocean șarpe din substanța sa nemuritoare își petrece Omul Cosmic noaptea universală. Înăuntrul zeului e cosmosul, ca un prunc nenăscut înăuntrul mamei; și acolo totul e readus la desăvârșirea originară. Deși în afară nu e decât întuneric, înăuntrul visătorului divin înflorește o viziune ideală a ceea ce ar trebui să fie universul. Lumea, revenindu-și din decădere, confuzie și dezastru, reparcurge drumul armoniei” (Zimmer, p.40-41).

Același indianist, descriind reliefurile din templul de la Deogarh, face o afirmație asemănătoare, dar cu câteva completări: „Figura antropomorfă, inelele șarpelui, care alcătuiesc patul, și apa pe care plutește acest șarpe sunt manifestări triune ale divinului unic, ale unicei substanțe cosmice, divină și nepieritoare, ale energiei aflate la baza ei și întrepătrunsă cu toate formele vieții” (Zimmer, p.61); „Umerii și capul lui *Viṣṇu* sunt înconjurați și protejați de nouă capete de șerpi cu glugile desfăcute; el stă culcat pe spirale puternice. Acest șarpe policefal este un corespondent animal al personajului antropomorf adormit. El se numește Nesfârșitul (*ananta*), și, de asemenea, Restul, Rămășița (*śeṣa*). E o figură reprezentând rezidul care a rămas după ce pământul, regiunea cerească și cea infernală, și, toate făpturile lor, au fost plăsmuite din apele cosmice ale abisului. Cele trei lumi create plutesc pe ape, adică se leagă pe glugile desfășurate” (Zimmer, p.63).

Viṣṇu meditând pe corpul încolăcit al șarpelui *Śeṣa* poate fi admirat și pe pereții templelor rupestre vișnuite din Bādāmī (în Podișul Deccan), unde există reliefuri monumentale magnifice care îl reprezintă [Fig.39].

Șarpele nu este numai un însoțitor al lui *Viṣṇu*, ci și al lui Buddha. De altfel, de la apariția budismului, în panteonul acestuia au fost introduse pentru venerare adevărate „divinități ale terorii”: „În diverse sculpturi antice, *kiṃnara* și *vidyādhara*, *nāga*¹⁵⁹ și *nāgini*¹⁶⁰ vin să exprime profundul lor respect față de Buddha venerând o *stūpa*” (Sivaramamurti et al, p.134).

¹⁵⁹ Șerpi.

¹⁶⁰ Regine-șerpi.

După cum remarcă Heinrich Zimmer, „În India, între Buddha și *nāga* nu există un antagonism de felul aceluia pe care suntem obișnuiți să-l vedem în simbolismul «Mântuitor *versus* șarpe» în Occident” (Zimmer, p.66). Șarpele cel mai apropiat de Buddha a fost Muchalinda, cobra miraculoasă, care, pentru a-l proteja de furtună, l-a înfășurat de șapte ori pe Iluminatul ce medita profund și, „desfăcându-și uriașa glugă de șarpe, adăposti sub ea, ca sub o umbrelă, capul binecuvântat” timp de șapte zile (Zimmer, p.67). În „această legendă și în imaginile cu Buddha-Muchalinda [Fig.40] e reprezentată o perfectă reconciliere a principiilor antagonice. Șarpele, simbolizând forța vitală ce motivează nașterea și renașterea, și mântuitorul, cuceritorul acelei oarbe voințe de viață, sfârșământul lanțurilor nașterii, deschizătorul drumului către Transcendentul Nepieritor, aflați aici într-o unitate armonioasă, deschid ochilor o priveliște situată dincolo de dualitățile gândirii” (Zimmer, p.68).

Nu trebuie uitat de asemenea de marele înțelept Nāgārjuna (Arjuna Nāgāșilor), care a fost inițiat de regii-șerpi asupra adevărului ultim că totul este „vid” (*śūnya*): „Și astfel, el a fost acela care i-a adus omului învățăturile buddhiste complete ale școlii Mahāyāna” (Zimmer, p.68).

Trebuie reținut că indiferent de spațiul spiritual de care aparține, la finalul practicilor sale spirituale yoghinul regăsește „Unitatea primordială” doar după ce a efectuat „unirea contrariilor” în propria-i ființă. Această conjuncție a „Lunei” cu „Soarele” se realizează în mai multe feluri: mai întâi prin unificarea *nāḍī*-surilor (*īḍā* și *pingalā*) și suflurilor vitale (*apāna* și *prāṇa*) în canalul mistic central (*susumṇā*) și în final prin marea unificare a zeiței *Śakti* (echivalată cu energia fundamentală *kuṇḍalinī*) cu zeul *Śiva* în „lotusul cu o mie de petale” (*sahasrarā*).

Dar realizarea stării de *coincidentia oppositorum* în microcosmosul uman (care este omologat cu macrocosmosul) trimite imediat la două mituri a căror cunoaștere este esențială pentru scopul lucrării de față, și anume mitul „Oului cosmogonic” și cel al „Androgenului”.

5.3.3. Miturile „Oului cosmogonic” și al „Androgenului”

Mitul „Oului primordial” din care a luat naștere Cosmosul este comun multor tradiții de pe glob, dar „Centrul de difuziune a acestui mit trebuie căutat, probabil, în India sau în Indonezia” (Eliade, f, p.378).

Astfel, vechile cosmogonii vedice concep Cosmosul ca având inițial forma unui ovoid imens, denumit *Brahma-aṇḍa* („Oul lui Brahma”). Din acest ou s-a născut Soarele (așa cum se știe și din mitologia română – vezi Vulcănescu, p.368), care era însuși *Brahman* sau Realitatea absolută. În *Rg-Veda* (X,111,5) se specifică faptul că Soarele este stâlpul lumii sau stâlpul cosmic (*Skambha*) cu care zeul Indra a sprijinit Cerul de Pământ „în actul

marii separări...” (pentru detalii vezi Al-George, p.36).

Se conturează astfel următoarea cosmogonie: din „Oul cosmogonic” ce conținea un univers încă nemanifestat (al unității primordiale, totalității și perfecțiunii) s-a născut Soarele sub forma unui stâlp de lumină sau de foc, care a secționat Oul în două părți: cea superioară a devenit Cerul, iar cea inferioară Pământul.

Stâlpul – ca epifanie a lui *Brahman* – a separat în acest fel Cerul de Pământ și a lăsat loc manifestării unui univers polarizat, văzut ca o expansiune a luminii, spațiului și formelor.

Din această explicație se poate înțelege de ce simbolul „Oului cosmogonic” este și acela de renaștere, după modelul exemplar al repetării actului primordial al nașterii universului.

Regăsirea unei condiții inițiale a perfecțiunii și totalizării, în care contrariile sunt reconciliate, este prezentă și în mitul universal al „Androgenului”, la care cele două sexe coexistau. Ca o legătură cu mitul precedent, specific faptul că Platon concepea androgenul ca „sferic”, iar în concepțiile daoiste „suflurile” – care încarnau cele două sexe – erau amestecate și formau un ou, „Marele Unu”.

După Sergiu Al-George, viziunea începutului este dată de „îmbrățișarea știută a Cerului-Tată cu Pământul-Mamă”, care constituia „o monadă androgină, androgenia fiind asemuită și în alte Upanișade cu forma unui cuplu îmbrățișat” (Al-George, p.81).

Așadar, miturile „Androgenului” și al „Oului cosmogonic” se traduc prin dorința de reintegrare a individului în condiția paradisiacă a „omului primordial”. Dar fuziunea contrariilor (de tip Soare-Lună) este și scopul yoghinului, în aspirația sa de a se reintegra într-o stare nediferențiată, cu ajutorul unui „corp nou”, mistic. Iar acest „nou mod” de a fi semnifică o renaștere inițiată a sa, ceea ce coincide tocmai cu simbolismul „Oului cosmogonic”.

Starea paradisiacă a regăsirii androgeniei inițiale de către yoghin¹⁶¹ se obține, tehnic vorbind, atunci când energia *kuṇḍalinī* a ajuns în cutia craniană. Dar imaginea unei energii ascensionale de natura focului, care traversează ovoidul capului, amintește izbitor de imaginea cosmogonică a Soarelui ca stâlp de lumină sau de foc din oul primordial (în momentul secționării sale). Iar acest stâlp de lumină este echivalent cu „Stâlpul cosmic”¹⁶² (vezi și Al-George, p.36).

¹⁶¹ Biblic vorbind, regresat astfel la o condiție adamică primară.

¹⁶² Această sinonimizare pe care o fac aici, a energiei *kuṇḍalinī* cu „Stâlpul cosmic”, consider că are logică și în condiția în care se ține cont de faptul că energia sacră a omului este de fapt *Śakti*, care este considerată ca o „putere” a lui *Śiva*, prin care acesta a creat

Pe măsură ce energia se întoarce la Creator, Pământul se reapropie de Cer, contrariile Lumii se reunifică și întregul Univers se resoarbe în „Oul cosmogonic” refăcut în acest fel¹⁶³. Iar yoghinul, ca ființă umană manifestată, dorește să-și regăsească unitatea fundamentală inițială și operează în acest sens tocmai prin reunificarea contrariilor din el, parcurgând astfel drumul invers cosmogoniei și „abolind” în final Cosmosul¹⁶⁴. Astfel, acest „sfârșit al lumii” echivalează pentru buddhist cu „marea eliberare”.

Așa cum afirmă M. Eliade, „Văzute în proiecție, *cakra* constituie o *maṇḍala* al cărei centru este marcat de *brahmarandhra*. De altfel în acest «centru» se produce ruptura de nivel, se săvârșește actul paradoxal al transcendenței, depășirea *saṃsārei* și «ieșirea din Timp» [...] Nu doar că discipolul se identifică, de fapt, cu Cosmosul, dar el ajunge să redescopere în corpul său geneza și distrugerea Universului. După cum vom vedea, *sādhana* comportă două etape: 1) «cosmicizarea» ființei umane și 2) «transcenderea» Cosmosului, adică «distrugerea» sa prin unificarea contrariilor («Soare» – «Lună» etc.). Semnul prin excelență al transcendenței îl constituie actul final al ascensiunii *kuṇḍalinī*-ei: unirea ei cu *Śiva* în creștetul cutiei craniene, în *sahasrārā*¹⁶⁵” (Eliade, g, p.211).

Complementaritatea Cer/Pământ apare și în budism, în episodul în cursul căruia Indra (zeul suprem din panteonul hindus) vine el-însuși pe pământ pentru a-l implora pe Buddha să-și exprime doctrina. Atunci „Din lumea subterană veniră șerpilor (*nāga*), iar din cer coborâră zeii (*deva*) ca și nimfele, elfii, gnomii, spiritele copacilor, toată cohorta semizeilor”, pentru a-l sprijini pe Indra în ruga sa către Iluminat (Sivaramamurti et al, p.123).

Monumentul caracteristic Indiei buddhiste numit *stūpa* [Fig.37] este o imagine arhitectonică a Lumii: cupola reprezintă Cerul, iar platforma Pământul (regăsindu-se în acest fel și simbolismul chinez în care Cerul acoperă, iar Pământul suportă). Cum la origine *stūpa* a fost un tumulus ridicat deasupra unor moaște ale lui Buddha, el „Este în consecință un simbol an-iconic al lui Buddha însuși, mai exact al *parinirvāṇa*-ului său.

Lumea (așa s-ar putea explica de altfel și imaginea clasică din arta indiană a lui *Śiva* dansând – și creând astfel Lumea – într-un halou de flăcări).

¹⁶³ De aceea „Oul cosmogonic” este întâlnit atât în zorii cosmogoniei, cât și la încheierea oricărei eshatologii.

¹⁶⁴ Altfel spus, după ce yoghinul și-a transformat într-o primă etapă corpul într-un microcosmos, el a săvârșit apoi actul abolirii Cosmosului printr-o „distrugere” a sa (datorită reunificării contrariilor din propria-i ființă).

¹⁶⁵ Acest „lotus cu o mie de petale” este situat oarecum în afara corpului (adică în afara cosmosului, a lumii create, manifestate).

Dar este de asemenea un simbol cosmic. Este *Oul lumii* (*aṇḍa*), figurat printr-o emisferă [...] Axul lumii este întotdeauna figurat în *stūpa* și iese prin vârf: este ieșirea din cosmos, elanul spiritual în afara limitărilor contingente ale manifestării [...] Există o analogie certă între *stūpa* și trupul lui Buddha, etajele ca și părțile trupului, semnificând ierarhia nivelurilor existenței sau treptele cerului, și ieșirea efectuându-se prin creștetul capului” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.273). De altfel, atunci când Buddha a atins iluminarea, el a declarat că „vârful acoperișului a zburat în țândări”.

În concluzie, „spiritul” lui Buddha coincide cu cel al tradițiilor mistice de tip Yoga și are în vedere eliberarea Ființei (adevăratul Sine, *Puruṣa*, *Ātman*) prin reintegrarea sa în Transcendental (Absolut, *Nirvāṇa* etc.). Aceasta se obține prin reunificarea principiilor contrare, care mitic se explică prin fuziunea *Śakti-Śiva*, iar în tehnicile mistice se realizează prin ascensiunea energiei *kuṇḍalinī* și atingerea de către aceasta a centrului ultim, *sahasrārā*.

O atare prezentare a esenței spiritualității indiene (buddhiste, hinduiste, yoghine și tantrice) ne poate permite acum decodarea temeinică a morfologiei simbolice a sculpturii *Spiritul lui Buddha*.

5.3.4. Decodarea simbolismului sculpturii

Regele regilor (Spiritul lui Buddha)

O analiză profană a morfologiei lucrării antropomorfe *Regele regilor* (*Spiritul lui Buddha*) ne poate duce cel mult la echivalarea unor segmente ale sale cu părți anatomice ale organismului uman, după cum urmează: modulul bazal („cubul găurit”) cu bazinul (pelvisul, care este descris ca un „cadru osos inelar”), forma spiralată cu coloana vertebrală (partea lombară), modulul median cu trunchiul (muchiile transversale sugerând coastele), trunchiul de con cu gâtul, ovoidul cu capul, iar golurile din cap cu ochii, gura, nasul sau urechile. Conform onomasticii lucrării, elementul de pe cap este o coroană.

Este totuși evident că sculptura brâncușiană are ceva misterios: tocmai prin faptul că este doar o evocare a anatomiei umane, ea lasă impresia că poate reprezenta mai mult decât atât. În plus, prin însăși denumirea sa originară, lucrarea aparține spațiului mitic și simbolului. Trebuie ținut cont aici și de faptul că lucrarea are un aspect hieratic, așa cum bine sublinia Alexandra Parigoris: „Pозиția hieratică evocă o formă simbolică mai degrabă decât un portret...” (Parigoris, a, p.33).

Așadar, se impune decodarea sculpturii *Spiritul lui Buddha* din perspectiva simbolismului sacru, care consideră că trebuie făcută ținând cont nu numai de descrierea fizică a corpului omenesc, ci și de cea subtilă a

acestui, conform „spiritului buddhist” (adică yoghin) prezentat anterior¹⁶⁶. Voi prezenta în continuare această decriptare.

1. **Forma spiralată** o simbolizează pe *kuṇḍalinī* – energia cosmică aflată în stare latentă în orice ființă omenească, reprezentată în mituri sub forma unui șarpe încolăcit în jurul său de trei ori și jumătate¹⁶⁷ – care poate fi trezită ca rezultat al unor exerciții yoghice. Prin sensul de înșurubare al acestei piese este sugerată de fapt ascensionalitatea forței respective.

Pornind de aici se poate face o echivalare iconologică între lucrarea *Regele regilor* și imaginea sacră a zeului *Viṣṇu* meditănd pe șarpele *Ananta* (*Śeṣa*). În acest caz forma spiralată reprezintă șarpele cosmic, iar modulul median și capul pe *Viṣṇu* (modulul bazal al lucrării va corespunde soclului).

2. **Modulul bazal** este susceptibil de mai multe interpretări (care pot influența de altfel întreaga interpretare a lucrării), după cum urmează.

a) Energia *kuṇḍalinī* se află situată în baza coloanei vertebrale, în *mūlādhāra-cakra*¹⁶⁸, obstrucționând intrarea – numită „Poarta lui Brahman” – în interiorul canalului mistic *suṣumṇā*. Această *cakra* are forma unui lotus roșu cu patru petale, în al cărui mijloc se află un pătrat galben, emblemă a elementului „pământ”. Cum însă modulul reprezintă „suportul” formeii spiralate, el devine astfel „sursa” energiei *kuṇḍalinī* și poate semnifica fie *cakra* respectivă, fie elementul „pământ” (și prin extensie dimensiunea terestră sau a materiei).

b) Prin faptul că energia *kuṇḍalinī* este echivalată cu *Śakti* ca putere a lui *Śiva* (prin care el a creat Lumea manifestată), atunci devine logic faptul că modulul poate fi și o reprezentare a Divinității (*Śiva*) sub aspectul ei nemanifestat, latent¹⁶⁹. Un argument în plus este acela că paralelipipedul rotunjit sugerează o coincidență a contrariilor (dreptunghi și cerc), Divinitatea fiind însă ea însăși o supremă *coincidentia oppositorum*.

În acest fel sculptura amintește de imaginea binecunoscută din iconologia indiană, a zeiței *Śakti* deasupra corpului întins și nemișcat al zeului *Śiva*¹⁷⁰ [Fig.38].

¹⁶⁶ Ceea ce ar putea revela o cu totul altă înțelegere a acestei lucrări atât de controversate (tocmai datorită imposibilității ei de decriptare cu „ochii profani”).

¹⁶⁷ După unii autori de opt ori.

¹⁶⁸ Corespunzând plexului sacrococcidian (cuvântul sanscrit *mūla* are semnificația de „originar”, „primordial”, „rădăcină”).

¹⁶⁹ Modulul devenind astfel o „teofanie plastică”.

¹⁷⁰ Aceasta ar putea semnifica și faptul că *Śiva* este un principiu spiritual de natură masculină, suveran prin faptul că nu acționează, dar e capabil de a genera acțiune fără a se implica în ea. Tot ce este acțiune, dinamism și dezvoltare, cade sub incidența elementului feminin, *Śakti*, omologată astfel cu Natura. Altfel spus, uniunea dintre *Śiva* și *Śakti* a dat naștere Universului în ambele sale aspecte: static și dinamic.

c) Având în vedere asocierea dintre „șarpe” (șurubul de lemn) și „măr” (după cum numea Brâncuși forme asemănătoare modulului bazal) se poate face de asemenea și o interpretare biblică, legată de „șarpe” („cel mai șiret dintre toate fiarele de pe pământ...”; **Facerea**, 3,1) și de rodul „pomului cunoștinței binelui și răului” interzis lui Adam și Eva: „A dat apoi Domnul Dumnezeu lui Adam poruncă și a zis: «Din toți pomii din rai poți să mănânci, Iar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănânci, căci, în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreșit !»” (**Facerea**, 2,16-17). Unele imagini din arta populară funerară românească ilustrează naiv acest mit [Fig.33].

În acest fel, forma spiralată reprezintă șarpele, care o asigura pe Eva că dacă ea și Adam vor mânca din acest rod, nu numai că nu vor muri, dar li „se vor deschide ochii” și vor fi „ca Dumnezeu, cunoscând binele și răul !” (**Facerea**, 3,5).

Modulul bazal reprezintă în acest caz fie „mărul” („rodul pomului celui din mijlocul raiului”; **Facerea**, 3,3), fie starea paradisiacă a începutului, a perfecțiunii, a unității și a coincidenței contrariilor (a lui Adam înainte de a fi supus „operației” divine prin care a apărut Eva¹⁷¹) sau și una și alta.

Modulul median semnifică „pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului” din „mijlocul raiului” (**Facerea**, 2,9).

„Capul” lucrării, care este într-o anumită măsură o reitereare a modulului bazal (dând astfel simetrie sculpturii), reprezintă de asemenea starea paradisiacă a unității originare, redobândită însă prin reconcilierea contrariilor (de tip bine/rău). El ar putea să reprezinte și „rodul” din „pomul vieții”, care conferă nemurire: „Și a zis Domnul Dumnezeu: «Iată Adam s-a făcut ca unul dintre Noi, cunoscând binele și răul. Și acum nu cumva să-și întindă mâna și să ia roade din pomul vieții, să mănânce și să trăiască în veci !...»” (**Facerea**, 3,22).

În ceea ce privește posibilitatea ca lucrarea *Regele regilor* să îl reprezinte inițial pe Iisus Hristos, după cum relatează Constantin Antonovici că ar fi auzit de la Brâncuși, consider că ea ar putea fi sprijinită de mai multe argumente. Astfel, Iisus Hristos a primit și numele de „Regele regilor”, după cum atestă o descoperire arheologică din Salona, mai precis o inscripție creștină în care, sub acest nume, El este rugat „să aibă, zi și noapte, ochii deschiși” asupra unei case (**Iorga**, p. 81).

¹⁷¹ Această stare adamică originară ar putea corespunde, în sensul concepțiilor cosmogonice indiene, unei stări de unitate primordială („Oul cosmogonic”), anterioară apariției cuplului de contrarii (prin despicarea „Oului cosmogonic”) care formează și caracterizează Cosmosul.

Nu trebuie uitat că Iisus a fost numit de romani, în derâdere, și „regele iudeilor” (Ioan, 19, 3), motiv pentru care „ostașii împletind cunună din spini, I-au pus-o pe cap și L-au îmbrăcat cu o mantie purpurie” (Ioan, 19, 2).

Coroana de pe capul *Regelui regilor*, cu vârfurile sale de mici dimensiuni (ca niște zimți), poate face trimitere, pe de-o parte, la cununa de spini, iar prin faptul că expune frontal trei astfel de vârfuli poate sugera Sfânta Treime: Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul și Sfântul Duh.

Pe de altă parte, se poate face o legătură plauzibilă între coroana *Regelui regilor* și Iisus Hristos, prin faptul că aceasta este un simbol solar (vârfurile sale putând reprezenta razele soarelui), iar soarele este emblema lui Iisus, ale cărui doisprezece raze sunt cei doisprezece apostoli. De altfel Mântuitorul este numit și „Soarele dreptății” (*Sol Justitiae*), fiind asemănat astfel cu soarele spiritual sau cu inima lumii, și de asemenea „Soarele adevărului”, evocând în acest caz transfigurarea solară de pe muntele Tabor: „Și S-a schimbat la față, înaintea lor, și a strălucit fața Lui ca soarele, iar veșmintele Lui s-au făcut albe ca lumina” (Matei, 17, 2).

De asemenea, Chisma, monograma lui Hristos, amintește și ea de o roată solară. Aici trebuie spus că și „Marele Preot al evreilor purta pe piept un disc de aur simbolizând Soarele divin” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.238).

Soarele este și emblema lui Vișnu, ca și cea a lui Buddha, numit „Omul de Aur” și „Soarele Buddha” în unele texte chinezești (vezi Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.238).

În ceea ce privește paralelismul Hristos/Buddha, nu trebuie uitat că la vremea când Brâncuși trăia la Paris, acolo exista tabloul *Christ et Buddha* (1890) al pictorului Paul Ranson.

Există și o altă referință biblică la care face trimitere lucrarea *Regele regilor*, atât din Vechiul cât și din Noul Testament, plecând de la faptul că aceasta poate fi privită ca un stâlp pe care este înfășurat un șarpe. În acest fel, în primul rând ea sugerează misteriosul „șarpe de aramă” pus pe stâlp de Moise, pentru a-i vindeca pe evreii mușcați de șerpi, sfătuit fiind de însuși Dumnezeu: „Iar Domnul a zis către Moise: «Fă-ți un șarpe de aramă și-l pune pe un stâlp; și de va mușca șarpele pe vreun om, tot cel mușcat care se va uita la el va trăi»” (Numerii, 21, 8).

Această temă este reluată și de Iisus Hristos, în convorbirea pe care, Biblia ne-o spune, a avut-o cu Nicodim: „Și nimeni nu s-a suit în cer, decât Cel ce S-a coborât din cer, Fiul Omului, Care este în cer. Și după cum Moise a înălțat șarpele în pustie, așa trebuie să se înalțe Fiul Omului. Ca tot cel ce crede în El să nu piară, ci să aibă viață veșnică” (Ioan, 3, 13–15).

Așadar, *Regele regilor* ar putea să sugereze atât „șarpele de aramă” ridicat pe stâlp de Moise, cât și ideea de înălțare a lui Iisus Hristos. Nu trebuie uitat că Brâncuși, vorbind despre arta sa (și în speță despre *Pasărea măiastră*) spunea: „Iubesc tot ceea ce se înalță” (apud Zărnescu, p.105).

d) Ținând cont de asocierea dintre „șarpe” (*kuṇḍalinī*) și „pământ” (modulul bazal) se poate face și o interpretare în acord cu legendele cosmogonice românești, în care un șarpe primordial (**forma spiralată**) înconjura de nouă ori pământul (**modulul bazal**) – pe care creștea un brad, echivalent al „Arborelui cosmic” (**modulul median**) – pentru a îl proteja.

e) Asocierea între „șarpe” și „arbore” trimite și la mitul arhaic al monștrilor (șerpi, balauri), paznici ai „Arborelui Vieții” (sau al unei zone consacrate prin excelență, ai unei substanțe sacre, ai valorilor absolute, cum ar fi nemurirea, tinerețea veșnică, știința binelui și răului etc.). După Mircea Eliade, „simbolurile acestei realități absolute sunt întotdeauna păzite de monștri care interzic accesul celor ne-aleși; «Arborele Vieții», «Pomul cu mere de aur» sau «Lâna de aur», «comorile» de orice natură (perlele din fundul Oceanului, aurul din pământ etc.) sunt apărute de un balaur și cel ce vrea să-și însușească unul din simbolurile nemuririi trebuie mai întâi să-și dovedească «eroismul» sau «înțelepciunea», înfruntând tot felul de primejdii și să sfârșească prin a ucide monstrul reptilian” (Eliade, f, p.403-404).

3. **Modulul median („trunchiul”)** este o reprezentare certă a organismului subtil al ființei umane în ipostaza sa vitală (corpul subtil vital), văzut ca un substrat al organismului fizic.

Cele **cinci muchii transversale** de pe fața anterioară simbolizează cele cinci *cakra*-suri care se suprapun trunchiului uman, văzute însă ca niveluri (regiuni, planuri) cosmice, într-o relație ierarhică. Muchiile reprezintă în acest fel și elementele cosmice fundamentale¹⁷²: pământ (în bază), apă, foc, aer și eter.

Șanțurile verticale de pe laturi simbolizează cele trei *nāḍī*-uri fundamentale: *īḍā*, *pingalā* și *suṣumṇā*. Primele două canale sunt identice și imediat alăturate. Cel de al treilea este situat mai în spate, sugerând o identificare cu coloana vertebrală. Profunzimea și striurile îi conferă o importanță mai mare decât a celorlalte două. Cum șanțurile depășesc în sus nivelul muchiilor modului, se exprimă astfel o extindere mai mare în acest sens a *nāḍī*-urilor decât nivelul *cakra*-surilor corpului vital.

Modul de a drapa veșmintele lui Buddha [Fig.41] sugerează și el cele trei canale fundamentale: în mâna stângă Iluminatul ține două falduri (cu motive serpentiforme) care reprezintă canalele *īḍā* și *pingalā*, iar cu mâna dreaptă ține un fald ce-l reprezintă pe *suṣumṇā*.

¹⁷² Ca de altfel și toate celelalte omologări ale *cakra*-surilor.

Corpul prismatic (elementul de tranziție) din extremitatea superioară a modulului median reiterează probabil, prin striatiile sale orizontale (cinci ?), ideea celor cinci planuri microcosmice inferioare, traversate de cele trei „vene mistice”.

4. **Trunchiul de con („gâtul”)** nu are, în general, un simbolism propriu, iar semnificația conului este și ea puțin cunoscută. James Frazer asociază însă simbolismul conului cu cel al piramidei: este o „Imagine ascensională, a spiritualizării progresive a lumii, a întoarcerii la unitate” (apud Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.357).

Mutatis mutandis, am putea conchide că trunchiul de con simbolizează o tendință de spiritualizare progresivă și de întoarcere la unitate. În cazul sculpturii în discuție, trunchiul de con reprezintă o „convergență ascensională”, care se poate traduce prin tendința de reunificare a principiilor contrare de tip Lună/Soare din om¹⁷³. S-ar putea spune că aceasta este o stare „intermediară” a spiritualizării. În plus, striatiile sale pun în evidență mai multe benzi (șapte?) care ar putea să reprezinte cele șapte forme ale corpului causal (numit și „intermediar”).

5. **Ovoidul („capul”)** este o reprezentare a „Oului cosmogonic”, ce constituia una din temele preferate ale lui Brâncuși¹⁷⁴. Acest motiv apare fie autonom – cum ar fi în *Începutul lumii* – fie camuflat în portretistică sau în sculptura pe care o analizăm aici.

Prin echivalarea respectivă, ovoidul trimite la ideea unui Univers încă nemanifestat, la o stare precosmogonică a unității primordiale, a totalității și perfecțiunii.

Ovoidul reprezintă însă și capul *Regelui regilor*. Dar în simbolistica universală capul semnifică spiritul manifestat, prin comparație cu trupul care este o manifestare a materiei. De asemenea, datorită formei sale sferice, „capul omenesc poate fi comparat, după Platon, cu un univers. El este un microcosmos. Toate aceste sensuri converg către simbolismul numărului unu și al perfecțiunii, al soarelui și al divinității” (Chevalier, Gheerbrant, v.1, p.244).

Capul, prin opoziție cu modulul bazal care reprezintă dimensiunea terestră, poate semnifica și zona celestă. Prin experiența trezirii și ridicării *kuṇḍalinī*-ei, se „unifică Cerul și Pământul”, realizându-se astfel o *coincidentia oppositorum* la nivel cosmic. Reunificarea celor două „cupe” opuse înseamnă, la nivel macrocosmic, refacerea „Oului cosmogonic” (a Cosmosului original), iar la nivel microcosmic restaurarea stării adamice, unitare, androgine și paradisiace a începutului.

¹⁷³ Suflurile vitale *apāna* și *prāṇa* care circulă în *nāḍī*-urile *īḍā* și *pingalā*.

¹⁷⁴ În a cărei creație există un ciclu al „ovoidelor”.

Așadar, ovoidul semnifică starea paradisiacă a regăsirii unității fundamentale originare a umanității, realizată de yoghin prin reunificarea contrariilor din el.

6. Orificiile largi („ochii”) din capul statuii reprezintă centrele de forță sau lotușii mistici care se găsesc la nivelul capului și care sunt puși în general în legătură cu funcțiile cognitive. Este vorba în primul rând de *ājñā-cakra*, situată în locul unde hindușii plasează piatra frontală *urna*, ce semnifică „ochiul lui Śiva” [Fig.42] care dă clarviziunea. Uneori, pe fruntea statuiilor lui Buddha este figurat un semn circular sau eliptic, ce reprezintă „ochiul înțelepciunii” sau „ochiul *Dharmei*” [Fig.42].

Ideea de „ochi unic” este întărită de faptul că se vede doar un singur astfel de gol, dacă lucrarea este privită strict pe fiecare din cele trei laturi ale sale (partea posterioară nefiind lucrată).

Cele două goluri laterale pot fi interpretate și ca fiind cei doi centri secundari *manas-cakra* și *soma-cakra*, puși în legătură cu formarea și reprezentarea ideilor și respectiv cu logica și unele forme de „idealizare creatoare”. Tot aici mai există și lotusul numit „cetatea fără fundații”, ce include echivalentul uniunii *Śiva-Śakti*, care la rândul său trimite tot la *coincidentia oppositorum* și la „Oul cosmogonic”.

Într-un sens mai strict, orificiile amintesc de perforația din capul altei sculpturi brâncușiene în lemn: *Socrate*. Fiind întrebat de rostul acesteia, Brâncuși ar fi răspuns: „Fiindcă el știe, vede și aude tot, știința omenirii trece prin capul său” (apud Mihailovici, p. 118). O astfel de explicație ar putea fi valabilă – prin prisma celor prezentate mai sus – și pentru aceste goluri din capul *Regelui regilor*.

Golurile respective crează impresia unui cap gol pe dinăuntru, ceea ce ar putea face trimitere și la o stare specială la care mintea nu mai participă, așa cum se crede că se întâmplă în timpul practicilor de meditație orientală. Mai precis, ele ar sugera o „minte fără gânduri” sau o stare de conștiință primordială, numită de tibetani *Rigpa*.

7. Lotusul de pe capul statuii *Spiritul lui Buddha* (sau *coroana Regelui regilor*) reprezintă centrul mistic *sahasrarā-cakra* – denumit și *Brahma-randhra* sau *Nirvāṇa cakra* – situat în creștetul capului (deasupra fontanelei).

În mijlocul acestui lotus ajunge *kuṇḍalinī* după ce a traversat cele șase *cakra*-suri inferioare și tot aici se experimentează unirea finală a lui *Śakti* cu *Śiva*, care echivalează cu obținerea transcendenței de către yoghin¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Adică eliberarea Sinelui și unirea sa cu *Brahman* (sau atingerea „stării de Buddha” sau de *Nirvāṇa*).

Pe sculptură se poate observa că între lotus și ovoid există un „tiv” ce le separă într-un mod net. Această distincție poate simboliza faptul că *sahasrarā-cakra* este situată deasupra capului, fără să mai aparțină nivelului corporal, deoarece reprezintă dimensiunea transcendenței care se află dincolo de Univers (macrocosmos), al cărui corespondent ontologic este corpul uman (microcosmosul).

În ceea ce privește simbolismul lotusului¹⁷⁶ în spațiul indian, acesta semnifică puritate și dezvoltare spirituală, deoarece el iese din mâl și din întunecimea apelor și înfloarește în plină lumină desfăcându-și intactă corola peste murdăria lumii (*Samsāra*). Acesta mai poate semnifica și coexistența trecutului cu prezentul și viitorul (practic o anulare a timpului).

Din punct de vedere strict buddhist, se consideră că Buddha își exprimă funcția lui de „Suveran universal” (*Cakravarti*) prin stabilirea sa în mijlocul lotusului cu opt petale¹⁷⁷. Din acest motiv lotusul reprezintă în budism chiar „natura lui Buddha neatinsă de mediul înconjurător noroios al lui *samsāra*” (Chevalier, Gheerbrant, v.2, p.232).

Lotusul este și „o simbolizare a puterii procreative (*śakti*) a Substanței nemuritoare, diamantine și eterne. Astfel, un buddha pe sau în lotus simbolizează esența iluminării așa cum aceasta pătrunde și susține universul Timpului” (Zimmer, p.141). De altfel, în miturile cosmogonice indiene se spune că atunci „Când substanța vitală divină e pe punctul de a face să apară universul, apele cosmice fac să crească din ele un lotus cu o mie de petale de aur curat, strălucitor ca soarele. Acesta e ușa sau poarta, deschizătura sau gura pântecului lumii. El este primul produs al principiului creativ, e de aur ca semn al naturii sale incoruptibile. El se deschide pentru a da naștere mai întâi creatorului demiurg, lui Brahmā. Din pericarpul său se ivesc apoi mulțimile lumii create. Potrivit concepției hinduiste, apele sunt femele; ele sunt aspectul matern procreativ al Absolutului, iar lotusul cosmic e organul lor generativ. Lotusul cosmic e denumit «Cea mai înaltă formă sau înfățișare a Gliei» și «Zeița umezeală», «Zeița Glia». El e personificat ca Zeița Mamă prin care Absolutul trece în creație” (Zimmer, p.88-89).

Cele trei vârfuri triunghiulare ale coroanei (echivalente cu trei petale ale lotusului), văzute pe fiecare latură a lucrării, pot fi interpretate ca reprezentând cele trei curenți de energie: *sūṣumṇā* în centru și pe cele două laterale *īḍā* și *pingalā*. În iconografia buddhistă, Buddha apare împodobit uneori cu o coroană ce expune frontal trei vârfuri [Fig.43] sau o coroană –

¹⁷⁶ Varietatea roză, cu opt petale.

¹⁷⁷ Deoarece spațiul are opt direcții în tradiția indiană, iar centrul lotusului este ocupat de muntele Meru, care este „Axa Lumii”.

ca o flacăra cu trei vârfuri [Fig.43, 44]. Alteori, pe creștetul Iluminatului există un mic edificiu de tip *stūpa* [Fig.44].

Cele trei vârfuri pot întruchipa de asemenea și *trikāla*¹⁷⁸, timpul întreit (trecut, prezent, viitor), ierarhia cu trei niveluri a manifestării, Triplul Giuvaier (*Buddha*, Doctrina Sa – *dharma* și Ordinul – *saṅgha*), tripla manifestare divină (*Trimūrti*: *Brahma*, *Viṣṇu* și *Śiva*) și *guṇa*¹⁷⁹, cele trei moduri de a fi ale lui *Prakṛti* (*sattva* – luminozitate și inteligență, *rajas* – acțiunea motrică și mentală și *tamas* – inerția statică și obscuritate psihică), tridentul sau *vajra*.

Tridentul (*trisūla*), împreună cu șarpele și ochiul frontal constituie atributele fundamentale ale lui *Śiva* (conform tradițiilor din nordul Indiei – vezi Fig.45), transformatorul lumii și nimicitorul aparențelor. Cei trei dinți închipuie *trikāla*, ierarhia cu trei niveluri a manifestării sau cele trei *guṇa*.

În budism tridentul „este înțeles ca ca un simbol al *triratnei*, *triplul giuvaier*. Putem vedea în el și întreitul curent de energie din tantrism: *suṣumṇā*, în centru, și de o parte și de cealaltă, *īdā* și *piṅgalā*, care se apropie de vârful central, evocând astfel încolăcirea curentelor (*nāḍī*) în jurul axei” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.381).

Vajra [Fig.42] este un instrument ritual al budismului tantric și este format din două părți identice, opuse germenului central al spiritului. El simbolizează iubirea universală a lui Bodhisattva precum și procedeele care permit dobândirea eliberării.

Este foarte interesant că o imagine aemănătoare lui *vajra* apare și pe capul unei ființe umane (numită „zeitate cu coarne”, care poartă o „coroană arborescentă”) aflate în poziție de meditație, figurată pe pecetele găsite la Mohenjo-daro, din vechea Civilizație a Indusului [Fig.45].

Vajra face trimitere și la coarnele de consacrație, care se găsesc ca ornamente pe porțile de lemn din Maramureș, Gorj etc. sau sub forma unor diverse elemente de artă populară [Fig.36].

Cele trei vârfuri ale coroanei și „ochiul” unic care pot fi observate pe fiecare din cele trei laturi ale lucrării *Spiritul lui Buddha*, împreună cu șarpele ce apare figurat în baza lucrării, pot face deci trimitere și la o reprezentare a zeului *Śiva*.

Aspectul columnar al statuii, datorat lipsei membrelor, este legat de poziția corpului uman („dreaptă”, „fără mâini și picioare”) în timpul ascensiunii energiei *kuṇḍalinī*, așa cum se relevă în Cărțile Hekhalotului.

¹⁷⁸ *Trikāla* este indicată și prin ridicarea a trei degete de la mâna dreaptă, într-un gest numit *triśūlahasta*.

¹⁷⁹ *Guṇa* înseamnă în sanscrită calitate, atribut, caracteristică, dar și element constitutiv sau chiar frânghie.

Aceast aspect columnar și hieratic în același timp amintește însă și de poziția statuiilor din Ciclade – cu mâinile suprapuse și strânse lângă corp și cu picioarele unite [Fig.46] – idoli care „erau expresia unei societăți arhaice determinate” și „în acord cu credințele și riturile magice ale acestei civilizații și se integrau desăvârșit în viața cotidiană a insularilor...” (Thill). Dar, așa cum atrage atenția Edmond Hill în articolul „Brâncuși și arta Cicladelor”, „nu trebuie să considerăm idoli cycladici o sursă de inspirație a sculptorului român, ci mai curând exemplul cel mai flagrant al afinității dintre două opere aparținând aceluiași univers mitic” (Thill).

Impresia de rigiditate pe care o degajă statuia poate fi pusă în legătură cu starea corpului unui yoghin eliberat (*mukta*) în etapa finală numită în Upanișade *unmani* (fără minte): „yoghinul rămâne ca și mort”; „trupul său este ca o bucată de lemn¹⁸⁰; el nu simte nici căldură, nici frig, nici bucurie, nici durere”. De asemenea, capul „vidat” și ochii „goi” pot fi de asemenea interpretați, așa cum am precizat anterior, ca o lipsă a minții obișnuite.

În ceea ce privește înălțimea apreciabilă a sculpturii, este probabilă aici influența canoanelor artei religioase hinduse, în care statura înaltă a unei ființe (umane sau divine) semnifică un statut ontologic superior de care aceasta se bucură. Or piesa reprezintă corpul subtil al unui „sfânt”, adică al unui om „trezit” (*buddha*) la „adevărata realitate” de natură transcendentală, și sfințit de starea de comuniune mistică stabilită între sufletul său și Dumnezeu.

Dar adevărata măreție a acestei lucrări este dată de revelarea microcosmosului uman subtil, a cărui structură este o reflectare în mic a structurii macrocosmosului (ambele având în centru „Arborele Vieții” sau *Axis Mundi*). Mai mult, se relevă chiar posibilitatea depășirii întregului Cosmos, pentru a ajunge la Spiritul Universal, aflat dincolo de spațiu și timp.

Interpretarea lucrării *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)* poate fi validată de chiar unele aforisme și texte aparținând lui Brâncuși, pe care le voi prezenta – grupate pe diversele teme – în cele ce urmează.

„Nu, singura adevărată artă trebuie să provină din ceea ce găsești înlăuntrul tău” (apud Zărnescu, p.86).

„Drumul este într-adevăr înăuntrul nostru!” (apud Lewis, b, p.41); „Trebuie să încerci, neconținut, să urci foarte sus, dacă vrei să poți să vezi foarte departe!... Și merită să încerci să faci totul, în speranța că vei putea odată să intri în împărăția sferelor celor înalte” (apud Zărnescu, p.125). „Sculptura este la fel: dacă găsești acel geam (acea ieșire), te ridici înspre

¹⁸⁰ Iar lemnul este chiar materialul ales de Brâncuși pentru *Spiritul lui Buddha*.

cer, intri în împărăția cerurilor...” (apud Zărnescu, p.110).

„Arta trebuie să odihnească și să vindece contrarietățile interioare ale omului. Aceste contrarietăți derivă din destinul omului, din tragedia lui firească sau din prostiile societății” (apud Cuțescu-Stork, p.122); „Toate dilemele se rezolvă prin unificarea contrariilor” (apud Zărnescu, p.131).

„De câte ori m-am apucat de vreo operă, eu aveam sentimentul că un *absolut* se exprimă prin mine – și atunci, nu mai contam ca individ și nu mai aveam nici un fel de importanță” (apud Zărnescu, p.125). „Divinitatea este *pretutindeni!*... Este chiar aici și putem cu toții să facem parte din Ea. Trebuie doar să ne înfrângem propriul *eu* și să înțelegem că noi nu reprezentăm nimic, fără Dumnezeu” (apud Zărnescu, p.146).

CAPITOLUL 6

„SPIRITUL” DESCĂTUȘAT DE MATERIE ÎN SIMBOLISMUL PĂSĂRILOR ÎN VĂZDUH

Perioada de creație a ciclului *Păsărilor* brâncușiene acoperă intervalul 1910-1940. De-a lungul acestui timp se constată o variație a formei (progresiv mai prelungi) și a materialelor de lucru: marmură (albă, cenușie, galbenă, neagră) și bronz polisat. Brâncuși spunea: „Lucrez la *Păsărea Măiastră* din 1909 și mi se pare că tot nu am terminat-o” (apud Jianu, a, p.12).

În peste 30 de ani de lucru și aproape 30 de versiuni, Brâncuși a tins spre esențializare, spre găsirea unei forme perfecte („forma în sine”). De la prima versiune, bombată, din 1910, *Măiastra* a ajuns în anii războiului alungită, fusiformă, iar după război forma *Păsărilor* creează impresia de desprindere, de zbor și ridicare în spațiu, toate echivalente unei eliberări de materie și a unei elevații spirituale.

Marielle Tabart consideră că „Puține opere precum *Păsărea în spațiu* de Brâncuși relevă tema reținută pentru colecția noastră «Seria și opera unică». Sculptorul s-a consacrat într-adevăr timp de mai mult de patruzeci de ani dezvoltării unui motiv – pasărea – așa cum o demonstrează cele douăzeci și șapte de variante în marmură și bronz, fără a număra numeroasele lucrări din ipsos, mulaje și originale. El le consideră deodată ca o cercetare unică, inițiată la începutul anilor 1910 cu prima *Măiastra*, și ca o succesiune de versiuni foarte diferite care se generează unele pe altele” (Tabart, c, p.7).

Prima versiune din seria *Păsărilor*, numită *Măiastra*¹⁸¹ [Fig.47], este după Marielle Tabart, „încă apropiată de modelul presupus de natură [...]. Plecând de la această versiune, Brâncuși dezvoltă o serie de forme verticale, a căror tensiune și elan se măresc pe măsură ce simplificarea lor este împinsă la extrem. Primele *Păsări* provenite din *Măiastra* prezintă deja o formă continuă în elipsă, țâșnind din soclul său și ridicându-se pe verticală într-un singur elan care se termină printr-o simplă despicătură” (Tabart, b, p.117).

Seria *Păsărilor în spațiu* [Fig.48], care pleacă de la *Măiastra*, relevă „aceeași cercetare formală spre simplificare și «echitatea absolută»...” apreciază M. Tabart (Tabart, b, p.115). După V. G. Paleolog, „Primul semn

¹⁸¹ La „Atelierul Brâncuși” din Paris există o replică tardivă în marmură albastră a acesteia.

de viață după retragerea lui Brâncuși în a sa «Vita Nuova» a fost «Pasărea de Aur» sau «Măiastra» (V. G. Paleolog, c, p.15). Iar Ezra Pound credea că *Pasărea* constituie un „simbol absolut”, cel mai capabil „să adune toate formele într-una singură” (apud Tabart, b, p.115).

Pentru sprijinul ideii că adevăratul crez artistic al părintelui sculpturii moderne a fost acela de a reda prin intermediul operelor sale „spiritul” din materie, într-o existență vizibilă¹⁸², voi încerca să clarific în cele ce urmează semnificația *Păsărilor în văzduh* brâncușiene, plecând de la cele trei care urmau să participe la simbolismul Templului din Indore, pe care artistul plănuia să îl ridice în India.

6.1. PLANUL TEMPLULUI DIN INDORE

Imediat după realizarea capodoperei sale de la Târgu-Jiu, Constantin Brâncuși plănuia să ridice un „Templu al descătușării” în regatul Indore, în memoria soției defuncte a maharajahului Yeswant Rao Bahadur. Vizita lui Brâncuși în India¹⁸³, la invitația prințului, nu și-a atins scopul principal, acela de a-l contacta pe maharajah în vederea realizării mausoleului. Explicațiile acestei nereușite sunt contradictorii.

Maharadjahul (holkar) de Indore a făcut comanda proiectului templului în anul 1936, care la început trebuia dedicat meditației (Templul Meditației) iar mai apoi memoriei soției sale (Templul Eliberării), decedate în anul 1937.

Henri-Pierre Roché (intermediarul între maharadjah și Brâncuși) îi transmite prin două scrisori artistului dorința comanditarului. Așa cum el își amintea mai târziu, prințul indian vroia „să înalțe un templu de către Brâncuși, de doisprezece pași pe doisprezece, pus pe peluza din apropierea palatului său, căzut din cer, fără uși și nici ferestre, cu o intrare subterană, un templu pentru a medita [...] Ar avea acolo în interior o oglindă de apă pătrată, cu cele trei *Păsări* pe cele trei laturi și o statuie înaltă de stejar, *Spiritul lui Buddha*, de Brâncuși, pe cea de-a patra” (apud Tabart, d, p.26).

Cum prințul i-a cerut planuri, perspective și desene de arhitectură, Brâncuși a executat mai multe desene în acest sens (reprezentând atât forma exterioară, cât și aranjamentul interior al Templului). Unul din ele reprezintă în mod evident o *stūpa* buddhistă, așa cum observă și Marielle Tabart: „Brâncuși înscrise aici într-o tratare schematică forma exterioară a edificiului: partea inferioară dreptunghiulară susține o *stūpa* surmontată de

¹⁸² Brâncuși spunea că a obținut, în urma unui proces de „esențializare”, „forme în sine” sau „forme pure”, noi, rafinate, de o grandoare caldă, sugerând „înfinirea”.

¹⁸³ În ianuarie 1938.

un felinar oval. Nici-un element decorativ nu vine să întrerupă suprafața lor netedă; această neutralitate ornamentală corespunde caracterului de simplitate recomandată pe 9 august de Roché («Cel mai simplu, lucrul cel mai bun – simplitate fără limite») (Tabart, d, p.26).

Arhitectul Octav Doicescu, colaborator și prieten al lui Brâncuși, în articolul „Brâncuși așa cum l-am cunoscut” (1966), amintește de o explicație verbală a lui Brâncuși privind viziunea proiectatului său Templu din Indore, care ar fi „corespuns unui măr” (apud Varia, p.261). Mai precis el scria: „Apoi el ne-a dezvăluit încă incompleta imagine pe care a imaginat-o proiectatului monument. Era un măr mare, greoi, ferm și suficient sieși, tăiat într-un singur bloc de marmură, care ar fi stat în centrul unui loc ales. Înăuntru, în locul miezului mărului, ar fi fost așezată urna funerară a răposatei maharanii; era încă indecis asupra formei ce trebuia să o adopte pentru aceasta” (apud Varia, p.261).

Mai târziu, într-o scrisoare adresată lui Radu Varia (1977), O. Doicescu precizează că „Urna maharaniei decedate ar fi fost plasată în miezul mărului și ar fi fost luminată de o mică deschidere în acoperiș corespunzând codiței mărului. Cu privire la curbura exterioară a mărului, cred că Brâncuși a intenționat să dea monumentului silueta particulară a primei sale versiuni a păsării miraculoase, Pasărea Măiastră, fără gât și picioare – cu alte cuvinte, forma unui ulcior țărănesc vechi fără mănere...” (apud Varia, p.261).

În conformitate cu reconstituirile realizate de diverși cercetători (vezi Șt. Georgescu-Gorjan, c și S. Buliga, a), Templul din Indore, săpat în stâncă, ar fi avut într-una din variantele sale înfățișarea exterioară a unui ou [Fig.49], așezat pe pajiștea din fața palatului din Indore, Manik Bagh. El nu ar fi avut uși sau ferestre, ci doar o fantă centrală prin care pătrundea lumina înăuntru. Accesul s-ar fi realizat printr-un coridor orizontal – ce permitea trecerea unei singure persoane – și un tunel cu scări în formă de spirală, care inițial cobora ca mai apoi să urce în mod simetric, în templu.

Interiorul templului era de asemenea ovoidal. În centru exista un bazin cu apă, pătrat sau dreptunghiular, care reflecta razele de lumină venite din boltă. Pe laturi erau cele trei *Păsări în văzduh* (una din bronz polisat și alte două din marmură, albă și neagră), fresca *Păsări în zbor* și *Regele regilor* (*Spiritul lui Buddha*). Este probabil ca toate cele trei *Păsări* să fi fost iluminate, însă doar *Pasărea de aur* primea direct lumina soarelui la zenit, prin orificiul din boltă, în ziua unei mari sărbători religioase.

Urna cu cenușa maharaniei Sanyogita Devi trebuia să fi fost o prezență sigură și justifica în definitiv atât ideea de „mausoleu” a maharajahului, cât și asemănarea cu stupele buddhiste (închise), în care se aflau moaștele unor personalități budhiste sau chiar ale lui Buddha, și cu

„chattri-ele” (deschise) care adăposteau cenușa celor decedați. Nu sunt indicații certe despre locul unde trebuia amplasată această urnă, deși ar fi trebuit probabil să i se rezerve un loc central. Au existat și păreri care situează în centrul ovoidului *Spiritul lui Buddha* (sau *Rugăciunea*). Tot într-un astfel de loc se consideră de către unii exegeți că ar fi trebuit să existe un spațiu pentru rugăciune.

Într-un studiu dedicat descifrării semnificației formelor simbolice care trebuiau să intre în alcătuirea Templului din Indore (vezi S. Buliga, c), am ajuns la concluzia că acestea aveau o semnificație sacră și inițiativă. Astfel, templul ovoidal este o reprezentare plastică a Oului Lumii. Interiorul ovoidului brăncușian este asimilat cu grotă inițiativă, dar și cu caverna inimii, corespondența grotei respective în ordine microcosmică.

Înainte de a analiza semnificația *Păsărilor* brăncușiene din templu, subliniez faptul că reconstituirea proiectului Templului Descătușării reprezintă o șansă uriașă, în sensul că ne oferă posibilitatea de a înțelege semnificațiile simbolice de profunzime ale unor lucrări brăncușiene. Iar aceasta vine din două direcții principale. În primul rând din faptul că întreaga concepție a templului trebuia să fie în acord în mod fundamental cu preceptele filosofiei indiene. După cum remarcă Sergiu Al-George, „Evidența acestei conformări la concepțiile cosmomitologice indiene, incontestabilă pentru oricine, era prezența orificiului din tavan care [...] realiza acordul dintre monument și cosmos la o mare sărbătoare indiană. Este prima dată când se pune în mod categoric problema cunoștințelor teoretice ale lui Brâncuși în domeniul gândirii indiene....” (Al-George, p.75).

Este așadar evident că și sculpturile brăncușiene – și mai ales cele trei *Păsări în văzduh* – trebuiau să răspundă exigențelor simbolice cerute de templu și deci să aibă semnificații precise, care își găseau un loc fundamental în cadrul conceptelor filosofiilor indiene ale eliberării.

În al doilea rând, asocierea unor teme simbolice brăncușiene (care țin de un repertoriu universal de inspirație arhaică) este de asemenea de natură să facă mai multă lumină asupra semanticii acestora. Ca o particularitate subliniez mai ales asocierea între tema ovoidului¹⁸⁴ cu tema păsărilor.

¹⁸⁴ Dominantă nu numai în cazul acestui templu, dar și în întreaga creație brăncușiană.

6.2. SIMBOLISMUL MITIC AL PĂSĂRILOR BRÂNCUȘIENE

Prin simplul fapt că pasărea este asociată zborului, ea poate servi ca un „simbol al sufletului” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.25) sau al „nemuririi sufletului” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.25) și de asemenea este un simbol general al relațiilor (în speță intermedierii) între cer și pământ.

În cele mai vechi dintre textele vedice, pasărea este considerată un simbol al prieteniei pe care o au zeii față de oameni (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.24). Dar ritualismul vedic ne oferă de asemenea și alte sugestii privind semnificația simbolică a păsărilor. Astfel, în conformitate cu interpretările pe care le face S. Al-George, altarul utilizat pentru sacrificiile solemne sau domestice era un „instrument ce participă la proiectarea insului în esența sacră a universului” și trebuia „să aibă înscrisă în forma lui atât universul cu toate elementele sale spațio-temporale [...] cât și insul în ipostaza lui ascensională” (Al-George, p.57).

De aceea altarul reproducea fie forma umană, fie forma unei păsări sau „umbra acestora”, pasărea nefiind decât insul în ascensiunea sa verticală. De altfel, în *Taittirīya-saṃhitā* se specifică: „Cel care dorește cerul trebuie să construiască un altar în formă de șoim, deoarece șoimul zboară cel mai bine dintre toate păsările; devenind șoim, el (sacrifiantul) zboară în cer” (Al-George, p.57).

Ridicarea simbolică la cer a sacrifiantului (devenit „pasăre”) are loc prin intermediul focului sacrificial care consumă ofranda (ce reprezintă un substitut al sacrifiantului). Însă acest foc este o replică a lui *Agni*¹⁸⁵, zeul focului, cel care mijlocește între pământ și cer, vehiculul ofrandelor. De aceea, în *R̥g-veda*, *Agni* este numit și „Șoimul ceresc”, „Pasărea divină” sau „Pasărea de aur”.

Mai concret, focul ce cuprinde lemnele rugului sacrificial este asemuit cu o pasăre ce se așează pe o creangă. Fumul care se ridică din altar spre bolta cerului relevă și o altă imagine cosmogonică a zeului *Agni*: coloana cosmică (în fapt *Axis Mundi*) din *R̥g-veda*, care a separat și a sprijinit cerul deasupra pământului. Sergiu Al-George consideră că această coloană mitică indiană este figurată ca un stâlp de aur, aurul fiind în măsură să exprime concomitent natura ei luminoasă și numinoasă, deoarece „«Germenul de aur»¹⁸⁶, actualizându-și latența, se manifestă sub forma Coloanei cosmice” (Al-George, p.84).

¹⁸⁵ În sanscrită cuvântul înseamnă „foc”.

¹⁸⁶ Care se afla în interiorul Oului cosmogonic primordial.

Astfel de identificări ale zeului *Agni* creează legătura între pasăre și coloană, în sensul că pasărea-suflet în ascensionalitatea ei spre zonele celeste pare că se transformă într-o coloană. Iar ambele, pasăre și coloană, sunt consubstanțiale, fiind de natura focului, a aurului sau a luminii¹⁸⁷.

Dacă se mai ține cont și de faptul că zeul *Indra*¹⁸⁸ anulează noaptea cosmică prin separarea celor două cupe, Cerul și Pământul, printr-un stâlp de lumină care este însuși Soarele transfigurat astfel, se poate face o legătură comprehensibilă între pasăre și stâlpul cosmic pe de o parte, și Soare pe de altă parte, toate trei cu semnificații spirituale evidente: pasărea reprezintă spiritul (sufletul) individual, Soarele este în fapt Soarele spiritual (Spiritul universal sau Dumnezeu), iar stâlpul cosmic mijlocul prin care spiritul omenesc poate ascensiona și ajunge la Spiritul universal¹⁸⁹.

În India pasărea simbolizează cel mai adesea sufletul omului, care, eliberat de trup, urcă și se așează ierarhic pe crengile Arborelui lumii (sinonim cu stâlpul cosmic). Aceasta reprezintă o imagine mitică cvasiuniversală, regăsită nu numai în India, dar și la iakuți, siberieni, indonezieni etc. și de asemenea în miturile din Occident.

În upanișade sunt două păsări: una mănâncă fructul pomului și simbolizează sufletul individual (*jīvātmā*) activ, iar cealaltă doar privește fără a mânca și simbolizează Spiritul universal (*Ātmā*) care este cunoaștere pură. În realitate ele nu sunt deosebite și de aceea sunt uneori reprezentate sub forma unei păsări cu două capete (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.23). Tot la vechii indieni pasărea poate fi însă și o imagine a funcțiilor intelectuale, așa cum ar fi de pildă inteligența, care este considerată în *Rg-veda* „cea mai iute dintre păsări”.

În ceea ce privește simbolul „păsării călătoare”, în upanișade se specifică faptul că sufletul este o „pasăre migratoare” (*hamsa*), ceea ce face referință la migrarea sufletului din trup în trup până la zborul final spre cuibul în care își va găsi în sfârșit adăpost împotriva pericolelor transmigrării. Iar acel cuib, văzut ca un refugiu cvasiinaccesibil, este de fapt o reprezentare a Paradisului: „loc suprem de ședere unde sufletul nu va avea acces decât în măsura în care, dezbărat de greutatea omenească, va reuși să zboare până acolo” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.25).

Adaug aici faptul că păsările călătoare sunt privite în lumea persană și arabă ca suflete angajate într-o căutare inițiativă. Acest fapt este regăsit de

¹⁸⁷ Deoarece *Agni* este, în conformitate cu *Rg-veda*, nu numai un principiu al focului, ci și al luminii.

¹⁸⁸ De asemenea în *Rg-veda*.

¹⁸⁹ Cu care poate în final „fuziona”, în conformitate cu concepțiile religioase ale hindușilor.

exemplu în celebra lucrare persană *Limbajul păsărilor*¹⁹⁰, aparținând lui Farid Addia Attar, în care sunt descrise peripețiile itinerarului mistic în căutarea divinului, și de asemenea în *Povestirea Păsării* de celebrul Avicenna.

Limbajul păsărilor despre care vorbește Coranul este acela al îngerilor și reprezintă cunoaștere spirituală. Tot în Coran sufletul este comparat cu un șoim, iar mistica musulmană¹⁹¹ „compară adesea nașterea spirituală cu înflorirea trupului spiritual sfărâmând, ca o pasăre, cochilia oului, învelișul său pământesc” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.25).

În cosmogonia *Ahli-il-haqq*-ilor din Kurdistan, însuși Dumnezeu era înfățișat ca o pasăre cu aripi de aur, atunci când nu exista nici pământ, nici cer. Dar probabil cea mai veche atestare despre credința în sufletele-păsări se regăsește în mitul egiptean al fenixului, pasăre de foc de culoarea purpuri (semnificând forța vitală).

Păsărea nu reprezintă însă doar sufletul în ipostaza sa ascensională, ci și sufletul care coboară în materie. Este exemplul semnului dropiei, „simbol al unirii sufletelor și al fecundității, al coborârii sufletului în materie...” (Chevalier, Gheerbrant, 3, p.25). El este regăsit la tuaregi, la celți, în tradițiile uralo-altaice (pe veșmântul șamanilor), în India și chiar în peștera Lascaux.

Păsărea este principala epifanie a Marii Zeițe din neolitic. După V. Avram ea are „corespondențe în numeroase mituri, legende, basme, colinde și credințe din repertoriul comunității tradiționale, iar sub chipul Păsării Măiastre a fost transpusă în mai multe variante sculpturale și de către marele interpret al miturilor neolitice, Constantin Brâncuși. Ea stăpânește deopotrivă împărăția de jos (vasta întindere a apelor fertilizatoare și a ogoarelor) și împărăția de sus (lăcașul ei transcendent se află dincolo de nori), chtonicul și uranicul, viața și moartea. Ea e când pasăre de apă – cocor, cormoran, rață, barză etc. – când pasăre de noapte – cucuvea sau bufniță – cumulând prolificile arhetipuri ale zborului (desprinderea liberă de contingență) și sufletului (partea din om care, în momentul morții, se desprinde de trup și pleacă sub formă de pasăre spre lumea de dincolo). Uneori imaginea păsării se confundă cu cea a șarpelui, un alt simbol extrem de fertil, prezent din abundență și în repertoriul mito-folcloric european” (Avram, p.231-232).

Pentru argumentarea faptului că multe simboluri au fost preluate de creștinism din tradițiile păgâne, V. Avram dă câteva exemple, printre care „*pasărea* – simbol al zborului, al sufletului, al Sfântului Duh, al manifestării

¹⁹⁰ Scrisă în sec. XII-XIII.

¹⁹¹ Ca și majoritatea celorlalte tradiții de altfel.

angelice, dar și deținătoarea «limbajului original» de dinaintea diasporei babilonice» (Avram, p.149-150).

În ceea ce privește credințe similare în spațiul locuit astăzi de români, se știe că în mitologia protodacă existau „păsările solare”. Figurine cu o astfel de semnificație datează din epoca bronzului, atunci când cultul soarelui era dublat de cultul focului. Tot atunci morții nu se mai înhumau ci se incinerau. Ritul incinerării a fost adus de indo-europeni și se pare că a fost o consecință directă a cultului soarelui. Prin incinerare „sufletul trebuia să se curețe de toate impuritățile corpului adunate într-o viață. Ritul de incinerare marca ritul *Marii Treceți în Lumea cealaltă*, prin *purificarea cu focul sacru* asemeni focului solar (Vulcănescu, p.104).

În mitologia română se regăsesc mai multe categorii de păsări mitice. R. Vulcănescu face distincție între „păsările-suflet”, care exprimă figurarea simbolică a sufletului mortului imediat după moarte și „sufletul-pasăre”, care este o figurare formal alegorică a sufletului mortului în pragul transmigrației.

„Pasărea-suflet” în special este aceea care amintește de arborele cosmic, ceresc, al vieții și al morții. Ea este o pasăre psihopompă ce reprezintă imaginea unei păsări sacre (inițial Pasărea măiastră) care avea misiunea de a purta sufletul celui decedat în Marea Trecere.

Ca păsări fantastice (supranaturale) amintesc de Pasărea măiastră, Pajura, Pasărea de foc și Zgripturoiul.

6.3. SEMNIFICAȚIA PĂSĂRILOR BRÂNCUȘIENE ÎN VIZIUNEA EXEGETILOR

În *Fetele unui veac* (1925), Lucian Blaga făcea următoarea apreciere: „Pe la 1910 prind a se arăta semenle unui nou stil. Printre cei dintâi chemați să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat și pe acel ciudat român care de atâta timp și-a părăsit țara, fără de-a părăsi însă și legende și amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuși. O apropiere între *Pasărea sfântă*, de-atâtea ori realizată în metal orbitor, și o veche catedrală se impune cu insistență și fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei paseri, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătescă tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși, ca și altor sculptori contemporani” (Blaga, p.145). Blaga va publica de altfel și poezia *Pasărea sfântă* (închinată *Măiastreii*) în tableta de versuri *Laudă somnului* (1929).

Seria *Păsărilor în spațiu* „acoperă mai multe roluri”, apreciază Marielle Tabart: „Ele reprezintă, mai întâi, evoluția unei teme dezvoltate

timp de mai mult de patruzeci de ani, pe parcursul căreia Brâncuși, unind în piatră zborul și contrariul său greutatea, nu a încetat de a urmări «esența zborului» (Tabart, a, p.115). Pasărea este capabilă „de a reuni fabulele inventate de visele omului pentru a scăpa de condiția sa terestră...” (Tabart, a, p.115).

Primul critic de artă care alcătuiește o monografie asupra *Păsărilor* brâncușiene este Athena T. Spear. Aceasta înșiruie pe o planșă hors-texte din cartea sa un număr de 28¹⁹² de astfel de lucrări (vezi Spear, a), ceea ce demonstrează într-adevăr că *Păsările* sunt cele mai reprezentative exemple ale operelor în serie ale lui Brâncuși.

Mai mulți critici de artă au considerat că originea *Păsării măiastre* se află în miturile din spațiul românesc. A. T. Spear, pentru a ajunge să o interpreteze a studiat toate tipurile, stadiile și versiunile prin care a trecut această lucrare, până la ultimile ipostaze. Ea apreciază că „Printre numeroasele opere ale lui Brâncuși inspirate din culturile primitive, *Măiastra* este singura care se referă direct la folclorul românesc. *Măiastra* sau *maestra* (din latinescul *magister*, *magistra*), care literal înseamnă stăpână, a primit înțelesul și mai particular de ființă zburătoare miraculoasă. *Maiestrelle*, generic divinități ale aerului, ar putea explica și numele de *Pasăre măiastră*, cea mai cunoscută pasăre miraculoasă din basmele românești (Spear, b, p.16). Este interesant că ea admite faptul că „Strămoșul ei cel mai apropiat trebuie să fi fost Phoenix-ul tradiției greco-romane” (Spear, b, p.22).

Cercetătoarea relevă și punctele comune între miturile *Măiestrei* și al *Pajurei*. *Măiastra* – care descinde din păsările solare antice – întâlnește *Pajura* – pasăre tot de natură solară – despre care putem să-i găsim originile în tradițiile agrare ale cultului soarelui, inclusiv la ciobanii românii.

Athena Spear consideră că *Pasărea* brâncușiană „este exemplul cel mai pregnant al căutării esențelor lucrurilor de către Brâncuși. Este culmea magnifică a efortului său de o viață întru atingerea a ceea ce a fost pentru el simbolul eliberării spirituale, esența zborului” (Spear, b, p.60).

Iar despre variantele ei târzii, ea crede că „Printre formele lui Brâncuși înălțate pe verticală, *Pasărea în văzduh* exprimă în modul cel mai deschis lupta cu materia și greutatea, dorința de a scăpa de legăturile pământeste și de a pătrunde în sfere mai înalte de puritate spirituală. «Se zbate aprig, ca tot ce am făcut, să se înalțe la cer», spunea el. Acest aspect spiritual al operei sale a fost adesea interpretat ca o influență a filosofiei

¹⁹² Friedrich Teja Bach cataloghează însă 31 de *Păsări*, V.G. Paleolog 33 de variante (și alte 4 replici), iar după P. Pandrea ar exista 29 de versiuni ale *Măiestrei*.

orientale și în special a călugărului tibetan Milarepa, menționat adesea în conversație de Brâncuși” (Spear, b, p.57).

Cercetătoarea atrage atenția că *Păsărea în văzduh* a fost adesea comparată cu modele ale tehnologiei contemporane: „Oricât de întinse sau limitate erau cunoștințele lui Brâncuși despre știința și gândirea contemporană, nu încapă nici o îndoială că *Păsărea în văzduh* exprimă aspecte ale lor. Corpul *Păsării* înălțate fusiform, simbol al vitezei mari a secolului, celebrează victoria energiei asupra materiei. Fără să semene cu futuriștii, care intenționau prin formele lor tumultuoase să reprezinte caracteristicile exterioare ale vitezei și vieții moderne agitate, opera senină a lui Brâncuși, căutând esența mișcării, creează efectul imobilității supreme printr-o mișcare extrem de rapidă” (Spear, b, p.59).

Petre Pandrea consideră că „*Măiastra*, care este acea pasăre fără somn a lui Ion din basmul oltenesc, se aliază cu Ioniță Făt Frumos, plecat în căutarea eternei Ileana Cosânzeana. *Măiastra* îl ajută ca să iasă din impasul vieții de demoni, de vrăji negre, de cotoroaște, de vrăjmași, de familiile potrivnice și din pădurea răului [...] Făt Frumos și Cosânzeana, adică Ion și Ileana, formează cuplul nemuritor al vieții tinere și genuine din Oltenia. Lângă ei se află *Măiastra* ca protectoare. Acest cuplu al lui Ioniță și al Ilenei în iubire fără de moarte a fost redat de Brâncuși în versiunea *Sărutului* ca monument funerar în cimitirul din Montparnasse pentru Tanoșka Rașevskaia. A mai fost redat în *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu pentru eroul anonim întors soldat victorios din luptă, care intra în nuntă pe sub poarta zăvoiuului” (Pandrea, c, p.147).

V. G. Paleolog pune la obârșia sculpturii basmul „*Păsării de aur, cu ouă de aur sau Măiastra*” (din Transilvania) sau „Basmul păsării *Măiastre* atotștiutoare care conduce pe amant spre închisoare unde este ținută iubita lui, îl sfătuiește la nevoie, îl apără, îl inspiră” (apud Pandrea, c, p.148).

V. G. Paleolog considera ciclul *Măiastrelor* „partea cea mai lucidă a căutărilor lui Brâncuși despre forma în sine...” (V. G. Paleolog, c, p.96). De asemenea, el reprezintă „un moment numai al gândirii brâncușiene și perfecționarea continuă a unei metode de căutare, începută cu «*Păsărea de Aur*», cu scopul de a rezolva faimosul binom: materie și spirit prin lumină, problemă majoră pe care și-o pune în sculptură, tot așa cum pictura și-o pusese prin culoare, contur și lumină. Prin polizarea extremă a metalului și prin potrivirea curbilor cu undiri ale luminii, Brâncuși voia să arate ce se întâmplă cu lumina care nu se oprește pe ostila și rebela suprafață, ci pătrunde ca soarele apunând, când se scufundă în ocean. Printr-o geometrizare infinitezimală a liniei curgânde, lumina se aciuește în sânul metalului, încredințându-i-se, pentru a o stăpâni [...] Blocul de metal încetează, după legile cristalului, de a mai fi o simplă bucată de mineral,

pentru a deveni o formă surprinsă de incandescența rece cu flăcări cromatice, pierzându-se în labirintul reflexelor" (V. G. Paleolog, c, p.96).

După Robert Velescu „Originea creațiilor brâncușiene purtând titlul de *Pasărea măiastră* trebuie căutată [...] în surse livrești; inspirația sculptorului fiind așadar precumpănitor atașată culturii scrise”. „Prin titlu”, continuă el, această operă ar putea fi atașată „grupului de basme intitulate «*Pasărea măiastră*». Demne de reținut în acest sens sunt scrierile lui Petre Ispirescu «*Legendele sau basmele românilor*», lucrările lui Lazăr Șăineanu [...] precum și poemul «*Pasărea măiastră*» de George Baronzî” (Velescu, b). Aici trebuie menționat că mai mulți autori, printre care și A. T. Spear, au evocat ca posibilă sursă de inspirație a lui Brâncuși, poemul scriitorului și folcloristului român G. Baronzî, publicat în 1896 și 1909: *Pasărea Măiastră, poemă populară*.

În finalul unei lucrări dedicată în întregime *Păsării Măiastre*, Ion Pogorilovschi conchide, privind originea *Măiastrelor*: „Să nu fim noi, acum, cei ce ezită, complicându-se prin a nu vedea principiul arhitectonic edificator și factorul de cristalizare a întregii idei a *Templului: Măiastra* însăși. Conturile, etajele, liniile de forță a nerealizatei arhitecturii sacre, sunt anunțate de obstinanta preocupare, timp de 30 de ani, a sculptorului de a găsi și a optimiza imaginea măiestrei mitice românești, pasărea-duh parcă veghind pe însăși icoana rezumativă a lumii, ori transgresându-i vămile cosmice. Latent, prin șirul de compoziții *Măiastra*-soclu, de care am vorbit, *Templul eliberării* există!” (Pogorilovschi a, p.117).

După A. Parigoris, arta egipteană a oferit „o alternativă de imitație datorită abordării sale emblematice și stilizate a formei, pe care Brâncuși a adoptat-o în *Măiastra*” (Parigoris, b).

Radu Varia crede că „Originile funcțiilor magice ale *Măiastrei* lui Brâncuși derivă direct din inspirația sa ancestrală țărănească, *Măiastra* este una din cele mai puternice și persistente embleme ale nemăsuratului *ethos* al vechii României care se ridică din opera lui Brâncuși. Aici simțim originile subterane vibrante ale lui Brâncuși, climatul de legendă care a scăldat prima sa copilărie fiecare oră a fiecărei zi. Simțim ancestrala siguranță a protecției cerești pentru cei puri cu inima, cu conștiința nepătată [...] În cele mai tradiționale basme, mituri și legende, *Măiastra* dirijează, suferă, cere, provoacă, supraveghează, asumă, propune și ilustrează o întreagă serie de grele încercări ce ținesc pătrunderea misterului merelor de aur ale cunoașterii spirituale depline. În tradițiile celtice clasice, mărul de aur reprezenta atât secretul suprem cât și recompensa supremă pentru aceia care au atins Grădina Hesperidelor. Templul din Indore era destinat să ia forma unui măr, «fructul nemuririi» [...] În orice caz, însăși forma *Măiastrei* este comparabilă cu aceea a unui măr – masivă, auto-suficientă, dar grațioasă și

subtilă, fin schițată, în același timp vie și plină de lumină. Astfel, legendele tradiționale românești atribuie *Măiaștrei* o emanație puternică legată de misterul mărlui de aur care este emblema evidentă a soarelui mistic, centrul absolut al universului, a înălțimilor imperiale și ultima eliberare. Pe acest măr strălucitor Brâncuși l-a adoptat drept corp al *Măiaștrei*: formă pură în cel mai subtil aspect al său... ” (Varia, p.199-201).

Același critic găsește însă că asemănarea *Măiaștrei* din marmură albă, din 1910, „cu vechile reprezentări ale zeului-șoim Horus este fascinantă. În ambele sculpturi pasărea stă dreaptă într-o așteptare regală extatică, hieratic divină, hieroglică în imobilitatea ei, zeitatea deplin conștientă de divinitatea ei și de esența ei supranaturală indubitabilă” (Varia, p.199).

Vorbind despre *Pasărea în Spațiu*, polisată la extrem, Radu Varia observă că „În unele poziții, sub o anumită lumină, ea părea că vine la viață, ca un obiect ridicat deasupra substanței materiale a marmurei sale, topăind într-o flacără, devenind lumină lichidă, o străfulgerare de lumină, o venire¹⁹³ cosmică fără suport material sau sursă” (Varia, p.100).

Mircea Deac face trimitere la basmul „Prâslea cel voinic și merele de aur” din celebra culegere a lui P. Ispirescu, familiară lui Brâncuși.

Carola Giedion-Welcker, în fragmentul despre *Păsările brâncușiene*, publicat în „Carte de inimă pentru Brâncuși”, afirmă că „Expresia cea mai intensă și mai înaltă, aluzia cea mai evidentă la o lume suprapământescă, Brâncuși a realizat-o în forma *Păsării* [...] Începe cu *Pasărea măiastră* (1909-1912), mesagerul divin al basmului românesc, protectoarea îndrăgostiților” (apud Stănculescu, a, p.15).

Criticul de artă elvețian, care l-a frecventat pe Brâncuși timp de 20 de ani, consideră că „Aici mai mult ca oriunde, Brâncuși s-a îndârjit «să caute absolutul»; îndrăgostit de perfecția formei, a ajuns-o în măsura posibilității sale. Volum avântat, echilibru perfect, la capătul variantelor răsare *Pasărea de aur* ce pare să absoarbă lumină solară și să-și afle astfel suprema expresie a transcenderii. Pasăre și săgeată se confundă. În această tardivă «abstracție» a secolului XX, care unește din nou zborul păsării și al sufletului, s-ar părea că vedem reînviind tot simbolismul trecutului” (apud Stănculescu, a, p.15).

De asemenea, ea apreciază că „Ultima *Pasăre* a lui Brâncuși strânge, în forma sa conică, o energie care emană o puternică forță ascensională” (apud Stănculescu, a, p.15); „Tot esențialul este acolo: ritmul fundamental al Ființei, cu forma sa specifică și cu mișcările sale, topite în expresia

¹⁹³ Prin termenul englezesc „advent” (pe care l-am tradus din dicționarul *Merriam-Webster* ca „venire”), se înțelege și „venirea lui Christos”, în sensul venirii Sale a doua oară pe pământ.

simbolică a unei realități interioare. Simplul aici conține multiplul; Brâncuși a ajuns la sinteză” (apud Stănculescu, a, p.16).

Plecând de la spusele lui Brâncuși, că „*Păsările* mele sunt o serie de obiecte diferite pe o cercetare centrală care rămâne aceeași” (apud Cabanne, p.215), P. Cabanne face următoarea constatare în contextul amplasării celor trei *Păsări* în *Templul Dragostei* sau al *Descătușării*¹⁹⁴: „Diferențe infime le disting, lenta și laborioasa polisare cu ajutorul discurilor în piele sau pâslă acționate de un motor electric le unește. Urmărirea perfecțiunii este inseparabilă cercetării spirituale. Marcel Duchamp, recunoștea la prietenul său o «tendință mistică» în mod deliberat absentă la el” (Cabanne, p.215).

După Doîna Lemny, *Păsările* brâncușiene sunt o reprezentare a esenței feminine: „Când a sosit la Paris, în 1904, Brâncuși sculpa capete și chipuri într-o anumită continuitate cu ceea ce învățase în timpul studiilor la Craiova, București și Paris. În jurul anului 1910, găsindu-și propria cale după experiența *Sărutului*, a *Cumințeniei Pământului*, și a *Rugăciunii*, continuând căutarea «esenței» feminine, artistul sculptează o *Pasăre* din marmură albă, în poziție verticală, pe care o numește *Măiastra*, titlu care nu evocă nimic pentru publicul francez. În schimb, titlul sună familiar pentru urechea românilor, căci le amintește de un personaj din basmele care le-au alinat copilăria. Foarte prezentă în mitologia populară, *Măiastra* este o pasăre magică, investită cu puteri care îi permit să rezolve situații dramatice și să le deda un sfârșit fericit. Este mai ales în stare să transforme pe oricine în prinț sau în prințesă și să se metamorfozeze ea însăși. Vom observa că, în limba română, acest substantiv este de genul feminin și că, pentru Brâncuși, pasărea întruchipează întotdeauna frumusețea feminină” (Lemny, b, p.68).

Comentând lucrarea *Muza adormită*, Anne Temkin face următoarea apreciere: „La vremea aceea, imaginea femeii cu ochii închiși corespundea unei idealizări a femininului – interiorizare, pasivitate, receptivitate. Înainte de simbolisti, basmele populare și miturile descriseseră de mult timp femeia ca o ființă capabilă de a comunica cu ritmurile sale interioare și cu acelea din lumea naturală și spirituală. Rolul său de «muză», sursa de inspirație, rezultă din simpla sa prezență, din aura sa și nu dintr-o acțiune manifestă. Îi găsim un bun exemplu în portretele lui Marie Thérèse Walter de la începutul anilor treizeci, pe care o execută Pablo Picasso (*Visul*, 1932). Pictorul, cum îi era obiceiul, îi dădu o încărcătură erotică acestei teme pe care predecesorii o tratară într-o manieră mai puțin carnală” (Temkin, p.16).

Menționez și ideea foarte interesantă a lui Anne Chave, după care „Cu *Păsările*, care devin principală lui preocupare, Brâncuși ajunge la o

¹⁹⁴ În text „le Temple de l'Amour ou de la Délivrance”.

imagine a sexualității duale exprimând o stare exaltată, o imagine utopică a dragostei și a eliberării atinsă trecând prin unificarea – sau reunificarea – sexelor, după opoziție. Ceea ce putem s-o spunem, în alți termeni, pentru a însufleți *Păsările în spațiu*, este că e vorba despre un vis de «neexcludere a diferenței», care s-ar opune deci conceptului unei bisexualități fie asexuale, fie «dominată de masculinitate, ceea ce revine în final la același lucru» (Chave, p.48).

Ambiguitatea sexuală este prezentă și în „*Leda* (1920) care înfățișează într-o manieră abstractă, deodată violată și violatorul (Zeus sub aparențele lebedei)...” (Chave, p.39). După Sidney Geist „*Leda* este compusă din două elemente diferite: un ovoid alungit care se înalță la una din extremități într-un fel de coloană avântată, ale cărei trei laturi culminează într-o culme aplatizată, toate marginile fiind puternic rotunjite [...] De vreme ce ovoidul în bronz are un caracter feminin și pare să fie penetrat de partea superioară mai structurată – o formă prin definiție falică – opera poate fi văzută ca imagine a fertilității. Și într-adevăr *Leda* mitică a dat naștere la două ouă conținând gemenii (Castor și Polux și Elena și Clytemnestra)” (Geist, c, p.47-48).

Același critic apreciază că „*Leda* în abstracția sa nu reprezintă nici un obiect cunoscut [...] ea seamănă unei păsări, o pasăre abstractă...” (Geist, c, p.50). De asemenea, „Prin aluziile sale la sex și la naștere, *Leda* a fost pentru sculptor prima destindere a ideii sale elevate de *Pasăre*” (Geist, c, p.50).

6.4. TEXTE ȘI AFORISME ALE LUI BRÂNCUȘI DESPRE PĂSĂRILE SALE

Pentru a descifra mai bine simbolismul păsărilor brâncușiene, voi prezenta câteva din textele și aforismele autorului lor pe marginea acestui subiect. Astfel, despre semnificația generală a păsărilor, Brâncuși afirma: „Pasărea. Lucrez mereu dar n-am găsit-o încă” (apud Liberman, p.48); „Zborul m-a preocupat toată viață” (apud Giedion-Welcker, p.129); De aceea el ținea să specifice: „Nu lucrez păsări, ci zboruri” (Dumitrescu); „N-am căutat toată viața, decât esența zborului!” (apud Giedion-Welcker, p.99); „Nu pasărea vreau să o redau, ci harul ei, zborul, elanul” (apud Guilbert); „Vreau să reprezint imponderabilul într-o formă concretă” (apud Jianu, a, p.12). Cu privire la încercările sale asidue de a-și desăvârși *Măiestrele*, spunea: „Ca tot ce am făcut, se zbate aprig, să se înalțe la cer” (apud Ciotori).

Într-o încercare a sa de autobiografie, Brâncuși scria: „C. Brâncuși a dus dorul ca sentiment de întinsă propulsiune spre infinit până la ultima

formă interpretabilă, «pasărea măiastră» este întruchiparea în duh călător a celui mai adânc dor, în care residuele pământești s-au desbrăcat de imaginea suplă a zborului suprem. Opera lui Brâncuși este nostalgia simplității perfecte a formei ce se caută cu invidie pe drumul luminei și al gândirei” (apud Lemny, Velescu, p.43).

În ceea ce privește *Păsările în văzduh*, care trebuiau în final să își găsească adăpostul în Templul de la Indore, ne-au rămas următoarele: „*Păsările măiestre* sunt o serie de obiecte diferite, născute dintr-o căutare unică, rămasă prin timp încontinuu aceeași. Idealul realizării acestor sculpturi ar fi o mărire care să umple întreaga boltă cerească¹⁹⁵. În ultimile două variante ale *Păsărilor* – cea albă și cea neagră – m-am apropiat cel mai profund de o *dreaptă măsură* – și am realizat acest lucru cu atât mai mult, cu cât reușeam ca să mă detașez de persoana mea” (apud Zărnescu, p.109).

Din aceste texte și aforisme reiese în mod clar că pe Brâncuși îl interesa să redea – ca de altfel în întreaga sa operă – „spiritul” sau „ideea” subiectului, „aceea care nu moare niciodată”. Această idee era „zborul” (sau „esența” lui), „avântul” și „imponderabilul”. Toți acești termeni se referă însă în același timp și la „descătușarea spiritului de materie” și de asemenea la „înălțarea spre cer” a acestuia.

În conformitate cu interpretările simbolice clasice, avântul în zbor face trimitere întotdeauna la suflet în aspirația sa către o stare supraindividuală. În budism de pildă eliberarea sufletului este privită ca „o ieșire din cosmos [...] ieșirea efectuându-se prin creștetul capului” (Chevalier, Gheerbrant, v.3, p.273). Coroana capului este echivalentă însă în ordinea macrocosmică cu bolta cerească și din același motiv cu bolta Templului Descătușării, în interiorul căruia trebuia amplasată *Pasărea de aur*. În acest sens Brâncuși spunea: „Pentru *Pasărea măiastră* se construiește, acum (în 1938) în India, un templu. Soarele va cădea, la o anumită oră, peste acea *Pasăre!*... Atunci – trebuie contemplată!... M-au urmărit coloana, friza, capitellurile acestui Templu al dragostei, al contemplației și al eliberării, de la Indore. Dacă găsesc acele elemente (liniile și proporțiile lor), Templul contemplației va fi gata!... Le caut încontinuu!... *Măiestrele, Păsările de aur, Păsările văzduhului* rămân jubilații ale Spiritului, descătușat, eliberat din materie!” (apud Zărnescu, p.106)

¹⁹⁵ Nu numai despre *Păsările* sale spunea acest lucru, ci și despre *Coloană*: „*Păsările de aur, Măiestrele și Coloana fără de sfârșit*... sunt niște proiecte care, o dată mărite (agrandieuses), ar putea să umple toată bolta cerească și să o susțină” (apud Zărnescu, p.110).

Fac mențiunea că ciclul *Păsărilor* este un exemplu elocvent la cele spuse în legătură cu dorința artistului de a face accesibilă înțelegerii generale raportul dintre materie și spirit (vezi subcap. 3.1), pe de-o parte, și vârsta de aur pe de altă parte (vezi subcap. 2.1). Astfel, curbele de un rafinament excepțional și luciul bronzului (ambele obținute printr-o polisare extremă) dau senzația că lumina provine din interiorul materialului, sugerând atât un suflet interior captiv de natura luminii¹⁹⁶ sau a aurului, cât și o solidaritate primordială a spiritului cu materia. Culoarea galbenă dată de bronz poate face trimitere însă și la vârsta de aur a omenirii, care a fost odinioară, dar care se va întoarce.

Toate semnificațiile simbolice prezentate mai sus, aflate pe mai multe planuri, sunt însă intercorelabile: *Pasărea Măiastra* sugerează zborul eliberator din domeniul răului, reprezentat de limitele materiei inerte (sau existenței terestre în general) și tarele „vârstei de fier”, spre Absolut sau respectiv spre o nouă vârstă de aur a omenirii, a cărei vestitor în artă se dorea a fi Brâncuși.

Trebuie specificat că *Măiastra*, pusă pe un soclu care pare o parte dintr-un stâlp de mormânt sau dintr-o *Coloană fără Sfârșit* (de exemplu *Măiastra* în marmură albă, din anul 1915, aflată acum la Philadelphia Museum of Art – Fig.47, apud Monsel, p.18), amintește foarte bine de pasărea sufletului din folclorul românesc, pusă pe stâlpul de mormânt [vezi Fig.4].

Iată ce spune despre acest obicei folcloric, în corelație cu *Pasărea* și *Coloana fără sfârșit*, marele etnolog Romulus Vulcănescu: „În evoluția ei rituală, pasărea-suflet prezintă două *direcții de dezvoltare* mitică, una ascendentă și alta descendentă. Direcția *ascendentă* semnifică urcarea ei rituală din *universul chtonic al morții* – pe arborele mirific al cosmosului – urcarea se face în trepte, pasărea sufletului astfel închipuită este inițial pusă pe pieptul mortului și înmormântată cu el, este apoi ridicată pe creasta mormântului, de pe mormânt pe stâlp, de pe stâlp pe arborele vieții și al morții și în cele din urmă pe arborele cosmic. Prin urmare, pasărea sufletului capătă tot mai mult aspectul păsării cu aripile deschise. Direcția *descendentă* din cosmosul creștin semnifică coborârea din coroana arborelui cosmic pe coloana cerului, apoi pe crucea de mormânt. Cu fiecare treaptă a coborârii, pasărea sufletului capătă aspectul de pasăre cu aripile închise, în triplu exemplar apostat pe cruce. În secolul al XX-lea, Constantin Brâncuși sculptează diferite motive ale păsării mitice la români, referitoare la *pasărea sufletului*, *pasărea fără somn* și *pasărea de aur*. Paralel cu acestea

¹⁹⁶ Lumina substituindu-se de obicei apariției vizibile a transcendentului pe pământ.

sculptează *Cocoșul solar, Pasărea măiastră și Pajura*" (Vulcănescu, p.201).

Așadar, *Măiastra* [Fig.47], pusă pe *Coloana-stâlp* de mormânt (care în acest fel devine stâlp de reazem pentru suflet) evocă doar o etapă a ascensiunii sufletului, pe când *Pasărea în văzduh* [Fig.48] reprezintă sufletul total eliberat, în toată splendoarea lui spirituală și cosmică. Dovada este nu numai forma ei aerodinamică, fără detalii, ci și soclul circular pe care *Păsările în văzduh* sunt puse, cercul evocând în mod tradițional cerul.

În ceea ce privește forma *Păsării în văzduh*, ea poate fi asemănată cu forma colonetelor duble galbate de la pridvorul caselor de lemn, exemplul cel mai edificator fiind chiar cel de la Casa Memorială Constantin Brâncuși din Hobița [Fig.10]. Aceste colonete îmbracă totodată și forma funiei, cu firele răsucite într-un sens sau răsucite în sensuri opuse pe același stâlp.

Forma *Păsărilor* seamănă însă izbitor și cu forma unor motive simbolice arhaice (eliptice, cu aspectul funiei răsucite) ce apar pe secerile de bronz găsite la Sighetu Marmației, datând din perioada târzie a epocii bronzului și în Hallstattul timpuriu [Fig.11].

Cocoșul brâncușian (care uneori este și el pus pe un soclu, din piatră sau lemn – vezi Fig.50 – ce amintește de asemenea de forma stâlpilor de mormânt din Fig.4) pare a fi o combinație între *Pasăre* și *Coloana fără Sfârșit*, sugerând însă mereu aceeași ipostază ascensională a spiritului uman. O posibilă sursă de inspirație a acestuia au fost capetele grinzilor sculptate în zig-zag (numite popular „cai”, ce creează însă și impresia unor „aripi”) de la casele sau bisericile vechi de lemn din Gorj [Fig.34].

Adaug observația că artistul își fotografia singur lucrările, „într-o perspectivă cu totul diferită de cea a fotografului care vrea să reproducă o operă a lui Brâncuși. Intenția sa este de a prinde sculpturile sub iluminări diferite și de a le transmite acest gând intim, această poezie care l-a însoțit în procesul de creație. Impactul creat de lumina unei raze de soare care luminează partea superioară a uneia dintre *Păsările* sale produce un fel de explozie care sugerează zborul ei spre cer. Această impresie corespunde cu ideea pe care Brâncuși vrea să o transmită, prin intermediul acestei sculpturi ținând spre cer, care nu se reazemă decât într-un foarte mic punct de sprijin pe pământ [...] Este vorba în același timp despre «dematerializare»...” (Lemny, b, p.107).

Acest lumină aurie concentrată reprezintă însă, în primul rând, „Spiritul cel veșnic viu”, pentru a cărui căutare și reprezentare artistică Brâncuși și-a dedicat întreaga viață.

CONCLUZII

1) Brâncuși și-a asumat tradiția populară a satului românesc în care se născuse, ale cărei influențe se regăsesc pe mai multe planuri: în „filosofia naturalității” (o *philosophia perennis*, revelată de textele și aforismele sale), în religiozitatea sa complexă (asemănătoare „creștinismului cosmic”), în comportamentul său cotidian, în modul în care și-a mobilat atelierul din Impasse Ronsin și mai ales în opera sa.

1a) Din textele și aforismele brâncușiene se desprinde o asumare a înțelepciunii populare românești, pe care el o numește „filosofia naturalității”, care conține și normele de conduită morală strămoșească. Brâncuși a explicat și modul în care se aplică „naturalitatea” în viață și artă, ca și beneficiile care se obțin din acest lucru.

În iubire naturalitatea este tendința pasionată de a atinge absolutul, iar în prietenie emulația inteligențelor similare. Chiar mult râvnita împăcare de sine se obține atunci când respecti prescripțiile naturalității și înțelegi că ești un „inel” în lanțul strămoșilor tăi.

În artă naturalitatea este gândire alegorică, simbol, sacralitate sau căutarea esențelor ascunse în material (de către un sculptor gânditor, și nu un simplu fotograf).

Arta trebuie să intre în comuniune cu natura și să-i exprime principiile, iar materia să își continue „viața” sa naturală și după intervenția artistului. Altfel spus, trebuie păstrat sensul cu care materia este menită de la natură și rolul plastic pe care aceasta îl îndeplinește. De aceea sculptura rămâne o expresie a acțiunii naturii.

Ideea de „viață proprie” a materialelor de lucru (lemn, piatră, marmură, metale) este legată însă și de credința fermă a lui Brâncuși că acestea conțin „spirit” (suflet) pe care un sculptor priceput trebuie să știe să îl aducă la suprafață. Astfel, o sculptură brâncușiană nu este copia unei imagini din natură, ci forma vizibilă a „esenței cosmice” (spiritul) aflată în interiorul materiei respective. În vederea realizării unei astfel de lucrări, Brâncuși pornea întotdeauna de la natură și de la o idee.

Pentru Brâncuși minunile vieții și naturii însemnau și manifestarea spiritelor care se află în lucruri. De aceea arta lui se înscrie într-o tradiție artistică cu origine arhaică, a cărei funcție principală era aceea de a exprima miturile și prezența sacralului. Această întoarcere la origini l-a făcut așadar să regăsească esența sacră a lucrurilor, care permite omului să se apropie de absolut.

Pe de altă parte, obstacularea naturalității duce la sterilitate pe toate planurile, iar rapacitatea și concurența burgheză au distrus regulile ancestrale ale acesteia. De aceea singura soluție este întoarcerea la natură și la „minunile” ei, care dau bucuria de a trăi celor care știu să le privească.

Filosofia naturalității strămoșești se regăsește în zestrea de proverbe a satului românesc, care la Brâncuși a sporit prin lecturi aprofundate până la bătrânețe. În acest fel se explică și comportamentul etic și atitudinea țărănească a lui Brâncuși, în mijlocul Parisului.

„Țărănia” lui Brâncuși trebuie însă înțeleasă ca o stare de spirit a unui om care și-a păstrat apartenența la valorile estetice și etice ale satului natal, care au devenit ulterior surse de inspirație în arta sa. Ea constă într-o mare puritate sufletească ce i-a permis o comuniune cu natura și „înțelegerea” materialelor cu care lucra.

Aportul cel mai important și original al lui Brâncuși în sculptura modernă poate fi, în ultimă instanță, exprimarea viziunii populare românești a lumii, care era un element constitutiv al filosofiei artistului.

Brâncuși nu a rămas însă un țăran arhaic, înțelept, hâtru și îndrăzneț. El devenise și un intelectual sofisticat, un filosof subtil aflat în căutarea adevărului absolut, foarte implicat în avangarda pariziană. Avea o capacitate rară de a îmbina două atitudini aparent opuse: una dionisiacă a unui țăran îndrăgostit de natură, condus de instinct, cu forță mistică, și alta apolinică ce pune accentul pe perfecțiunea formei, sobrietate clasică și stăpânire a emoțiilor (vezi E. Balas).

Această dublă personalitate a lui Brâncuși se exprima și prin dualismul artei sale. Prin împăcarea a două tendințe antagonice (arhaic/modern) el a reușit să creeze un stil nou. S-au putea spune că în spatele unei aparențe de țăran se ascundea un intelectual însetat de absolut, care înainte de toate iubea perfecțiunea.

Mitul de țăran-sculptor a fost creat și datorită atitudinii de meșteșugar a lui Brâncuși, care pune accent pe munca fizică în procesul de creație, avea un respect particular față de materiale, evita teoretizările și îi lipsea interesul pentru deosebiri ierarhice între artă și meșteșug sau estetic și utilitar (E. Balas).

„Meșteșugul” său se vedea mai ales în cadrul procedurii numit „coplirea directă”. Procesul creației începea pentru el, ca și pentru artistul popular sau omul primitiv, odată cu începerea căutării materialului în natură.

În mod paradoxal, creatorul sculpturii moderne avea o viziune a lumii situată la originea civilizației occidentale. Această viziune de spiritualitate arhaică și populară era strâns legată de filosofia naturalității strămoșești, pe care Brâncuși o moștenise de la tradițiile Hobiței.

„Filosofia” lui Brâncuși, așa cum a fost denumită generic de exegeți, este reprezentată în mare măsură de filosofia naturalității strămoșești, care, la rândul său provine din panteismul animist al României rurale, ce este de fapt o credință ancestrală a țăranilor români. Ei aveau (și pe alocuri au mai departe) tendința de a fi religioși până la misticism, demonstrând smerenie în fața lucrurilor din natură (care au toate suflet), dorință de a renunța la propria individualitate pentru a se contopi cu natura și credința în echilibrul cosmic omniprezent și atotputernic.

Convingerea lui Brâncuși că lucrurile naturale au o „esență cosmică”, pe care artistul adevărat trebuie să o prezinte la nivel vizual în opera sa (care astfel dobândește o calitate transcendentă) și în general respectul său pentru materialele care trebuie să-și continue „viața naturală” și după ce au fost lucrate de artist, corespund de fapt cu acest panteism animist (în care Dumnezeu se identifică cu realitatea în integritatea sa, toate lucrurile și fenomenele naturale fiind astfel însuflețite de o esență spirituală de origine divină, și prin urmare au „duh”).

În acest fel se poate explica și consonanța filosofiei brâncușiene cu cele din India, în care artistul mărturisea că a găsit înțelepciunea lui milenară păstrată sub „ploile” Occidentului, însoțită de vitalitate, pace și bucurie.

În opera lui Constantin Brâncuși se relevă mai multe trăsături și dominante mitice, care provin din mitologia română. Este vorba în primul rând de *mitologia satului gorjean* și mai exact a zonei Hobița-Gorj, de unde provenea Brâncuși. Acest substrat mitologic va deveni rezervorul de inspirație permanent al sculptorului. Peste *mitologia Hobiței* (din copilărie și adolescență) se suprapune *mitologia experiențelor artistice* din perioada instrucției sale la Craiova (Școala de Meserii), București (Școala Națională de Arte Frumoase) și Paris. La Paris el își perfectează o *mitologie personală* însuflețită de o *estetică a basmului* și o *estetică a mitului*. În faza majoră a creației sale (1907) el va reveni mereu la temele mitice ale *mitologiei satului gorjean* (R. Vulcănescu).

1b) Comportamentul lui Brâncuși în viața cotidiană urma și el în esență normele satului românesc, ale cărui valori despre bine și rău se aflau în „filosofia străbunilor” și în „doctrina străbunilor”. El ținea cont de morala cotidiană populară (de „gura satului”), păstrând simțul comunitar al satului patriarhal și principiile de conviețuire cristalizate de-a lungul mileniilor.

Era cunoscut prin bunătate, omenie (calitatea cea mai de preț pentru Brâncuși), bună vecinătate, ospitalitate (homerice la tinerețe) și cumpătare.

Un aspect care îl asemena țăranilor români, și care l-a făcut bine cunoscut, era oralitatea „esopică” prin care acesta ținea să își transmită înțelepciunea și filosofia sa asupra vieții și lumii.

Era un mare admirator al muzicii populare românești, pe care o cânta uneori el însuși, acompaniindu-se la vioară.

Brâncuși se îmbrăca adesea ca un țăran român, arătând ca un „cioban din Carpați”.

Brâncuși era un oltean chivernisit, tipic pentru clasa de mijloc, care ținea la Paris Pravila Craiovei (văzută ca un cod etico-estetic al stilului de viață mic-valah). Prototipul omului brâncușian era chiar Tudor Vladimirescu. Noutatea pe care o aducea Brâncuși la Paris era o personalitate de artist excepțional, grefată pe prototipul interior al haiducului și al celui care în subdialect oltenesc se numește „neica” (P. Pandrea). Artistul spunea despre el că este „oltean și european”, cu o viziune planetară.

Dualismul personalității lui Brâncuși apare însă și în registrul histrionic al comportamentului său, atunci când își primea oaspeții în atelier, ascunzându-se în spatele imaginii pe care în spirit ludic și-a construit-o pentru public. Latura sa teatrală se îmbina însă armonios cu personalitatea sa care inspira considerație (D. Lemny).

1c) Mobilierul din atelierul lui Brâncuși era de asemenea țăranesc (în stil oltenesc) și era executat de mâna lui într-o manieră de maximă simplitate. El îi amintea de originea sa, dar, în același timp, alcătuia un cadru pur, prielnic lucrului și vieții în atelierul-locuință, deoarece nefiind mobilier cu piese de împrumut, nu era însoțit nici de „lumea lor de spirite” periculoase.

Acest mobilier simplu, ce dădea un aspect rustic atelierului vărut (cu sobă-plită ca în casele din Oltenia), denotă lipsa de preocupare a lui Brâncuși pentru comoditățile vieții moderne și în general față de lucrurile care complică viața. Avea de-a dreptul aversiune față de „civilizația care strică totul”, după cum spunea uneori, gândindu-se în primul rând la influențarea negativă de către civilizația citadină modernă a vieții patriarhale rurale (mai ales din satul natal), marcată de normele unei înțelepciuni milenare.

Atelierul nu era însă numai o locuință țăranescă și oltenească, ci era chiar lumea proprie lui Brâncuși, pe care și-o crease singur, ce reflecta concepțiile sale filosofice, legate de naturalitate și simplitate.

De asemenea, atelierul cu operele sale ce se înălțau pe verticală, dând impresia unei „păduri albe și liniștite”, poate să dea o informație despre structura mentală a lui Brâncuși, care se formase în raport cu peisajul

natal, dominat de vegetație. Așa se poate explica de ce numea marile sale lucrări „arborii” săi, iar atelierul „grădina” sa.

1d) Brâncuși a fost influențat de tradițiile populare românești și în arta sa. Acest fapt s-a produs însă după ce a ajuns în Franța. Practic Brâncuși a învățat să fie tradițional doar după sosirea sa la Paris, sub influența curentelor artei moderne, ale căror principii le descoperea aici. Iar dacă sursele multor opere ale sale de referință sunt din folclorul românesc, concepția sculpturală și viziunea aparțin artistului. Chiar dacă unele din tehnicile sale de lucru au fost influențate și de arta modernă, sursele lui Brâncuși își aveau sorgintea în arta populară și în natură.

Brâncuși, după o lungă evoluție intelectuală și mari transformări, a „redevinit țăran” când a încercat o recuperare prin arta sa a sensurilor unor simboluri primordiale, care le-a preluat din folclorul românesc (dar nu numai) (vezi S. Geist). De exemplu se știe că modelele pentru operele tripticului său de la Târgu-Jiu au fost alese din arta populară gorjenească, mai precis din decorurile de pe elementele arhitecturale tradiționale (I. Alexandrescu).

Practic „primitivul” pentru Brâncuși se identifica în mare măsură cu complexul de tradiții, legende, obiceiuri și ornamente din folclorul românesc. Sculpturile sale în lemn prezintă simțurilor forțe spirituale, asemenea producțiilor artistice primitive. Aceste influențe plastice din arta populară românească se regăsesc atât sub aspectul formal, cât și ca metodă, cum ar fi de exemplu metoda simplificării și stilizării tipice sculpturii țăărănești în lemn sau a „ciopririi directe”, practică de artizanii creatori de stâlpi de cerdac.

Seninătatea și puritatea absolută care se degajă din operele lui Brâncuși, ca și esențialitatea formelor decurg din acest proces de abstractizare conform vechii arte populare românești. Poate de aceea se constată la lucrările sale o simplitate a originilor preistorice, de natură cosmogonică, anterioare oricăror civilizații.

Mai mulți cercetători au observat asemănarea între motivul *Coloanei Infinite* cu cel de la stâlpii românești, funerari, de cerdac sau de poartă. Arcadele de lemn realizate de Brâncuși sunt asemănătoare cu arcadele din satele românești. *Poarta Sărutului* seamănă și ea cu o poartă țăărănească. Zimțurile decorative, despicăturile și scobiturile din *Micuța franțuzoaică* și *Cariatida* sunt omniprezente în arta populară românească. *Cupele* și *Vasul* au jucat rolul dublu de obiecte gospodărești și lucrări artistice. Soclurile brâncușiene poartă și ele influența sculpturii populare românești. Dispunerea unor forme geometrice regulate de-a lungul unui ax vertical (mai ales în cazul stâlpilor populari) este foarte caracteristică unor sculpturi brâncușiene așa cum se întâmpla la *Regele regilor*, *Adam și Eva* și *Himera* (E. Balas).

Aceste asamblări brâncușiene sunt percepute ca întreguri formale și expresive. Altfel, obiecte populare românești obișnuite sunt rupte de funcția lor, mutate într-un mediu cultural, diferit (occidental) și mascate prin manevre artistice.

Sculptura-obiect a lui Brâncuși ilustrează contopirea tradițiilor populare și a înnoirilor avangardiste, în sensul că esența lucrărilor brâncușiene provine din folclorul românesc, iar conceptul tehnic este modern (și parizian). În acest fel se împacă și atitudinea dionisiacă a țăranului cu cea apolinică a gânditorului, sau altfel spus se armonizează personalitatea unui „țăran din Carpați” (cum a fost numit uneori Brâncuși) cu cea a unui artist modern din Montparnasse (E. Balas).

1e) Metafizica orientală, și în speță cea din spațiul indo-tibetan, a exercitat o anumită influență asupra filosofiei și operei lui Constantin Brâncuși. Sunt mai multe argumente care probează realitatea acestui fapt.

În primul rând chiar Brâncuși a indicat în mai multe rânduri lucrările lui Milarepa, Papus și Laotse ca fiind lucrări de căpătâi, și obișnuia să citeze aforisme ale acestor personaje sau să vorbească despre înțelepciunea lui Buddha. Cel puțin biografia lui Milarepa a aprofundat-o până la bătrânețe, deoarece se pare că în ea își afla confirmarea propriei sale căi: „aspirația către sublimarea și iluminarea materiei, năzuința formală către puritate și absolut” (C. G. Welcker) și de asemenea găsea asemănări între propria-i viață și personalitate, cu cele ale ascetului tibetan.

În panteismul lui Brâncuși exista o înrudire cu gândirea orientală, dată de umilința față de natura însuflețită și ființele inferioare, dorința de a se asimila acestora prin detașare de propria individualitate, credința profundă într-un echilibru universal omniprezent. Prin dorința de a se elibera de conștiință, el își găsește de exemplu afinități cu budismul zen (A. Spear).

Brâncuși regăsea în India tocmai filosofia naturalității eterne a strămoșilor săi români, panteistă și animistă, având sentimentul comuniunii între cele două lumi. Acest lucru se explică prin faptul că atât lumea indiană cât și mediul rural românesc dețin o cultură cu puternice atașe în experiența simbolică a lumii arhaice. În folclorul din România (ca de altfel în general în răsăritul Europei), din această experiență ancestrală au rămas imagini și gesturi lipsite de sensul miturilor din care provin, sub forma unor supraviețuiri folclorice.

Datorită moștenirii sale culturale, dublată de o intuiție excepțională, Brâncuși a reușit să coboare la originile comune ale celor două culturi și să acceadă sensurile simbolice primordiale, arta lui însemnând însă și o ridicare spre ceea ce se află implicat în acestea, ca ontologie și filosofie a formei estetice (S. Al-George).

În mai multe rânduri Brâncuși a fost prezentat ca un artist înțelept aplecat spre filosofia orientală, emanând cunoaștere și frumusețe (sau ca un personaj misterios, înconjurat de o aură de sfânt sau de mag) și uneori ca un înțelept chinez, găsindu-se chiar o asemănare fizică între Brâncuși și tipul generic al chinezului și de asemenea similitudini între felul de a fi și maniera de a lucra (răspunsul artistului a fost foarte sugestiv, în sensul că a acceptat parțial asemănarea cu un chinez, dar aceasta pentru că simțea „aidoma chinezilor”, deoarece avea „aceleași țeluri”).

Este posibil ca îndelungatele meditații ale lui Brâncuși asupra artei să îl fi condus la un demers comparabil cu cel al gânditorilor din Orient. Este posibil de asemenea ca, adâncind propriile sale tradiții folclorice strămoșești, să fi intrat de fapt în zona universalității, acolo unde sensurile profunde ale marilor tradiții se întâlnesc.

Tot în spirit oriental, se știe că Brâncuși acorda o importanță foarte mare pregătirii interioare (sau chiar mai mare decât execuției propriu-zise a unei lucrări). La el dezvoltarea interioară se înfăptuia în paralel cu evoluția estetică. Umilitatea, minuțiozitatea și perseverența cu care investiga materialul pentru a-i detecta legile și disponibilitățile secrete, erau însoțite de o reflecție interioară, de o înțelepciune meditativă. Această oscilare continuă „între sensibil și suprasensibil” este de asemenea o atitudine orientală (C. G. Welcker).

Lucrările lui Brâncuși emanând o puternică spiritualitate, propun privitorului tocmai acea „eliberare” de corporal realizată de filosofia orientală, ca și o concentrare asupra esenței. Formele obținute de el, epurate, de o „nobilă simplitate” și o „grandoare calmă” înalță spiritul și devin un mediator al echilibrului interior (C. G. Welcker).

Sunt mai multe lucrări ale lui Brâncuși care sunt considerate ca suferind influența orientală: *Sărutul*, *Spiritul lui Buddha* (S. Al-George), *Domnișoara Pogany* (S. Geist), *Negresa albă și Negresa blondă*, *Muza adormită* (A. Parigoris).

În ceea ce privește concret studierea filosofiilor și artelor orientale, aceasta s-a făcut prin intermediul cărților de înțelepciune orientală și a muzeelor pariziene unde erau expuse aceste colecții de artă.

Este posibil ca în astfel de cărți Brâncuși să fi regăsit de fapt de la bun început înțelepciunea filosofiei naturalității, panteistă și animistă. Ca dovadă, el considera pe de o parte că rugăciunea bătrânilor olteni era o formă a meditației (adică o „tehnică filosofică”), iar pe de altă parte că în India se simțea „ca acasă”, deoarece a regăsit aici „înțelepciunea lui”.

În ceea ce privește muzeele pariziene care au influențat concepțiile despre artă ale lui Brâncuși, acestea au fost Guimet, Trocadero și Luvru, unde el a fost atras mai ales de colecțiile de sculpturi primitive și orientale.

Mai ales arta arhaică din muzeul Luvru i-a trezit ideile despre noua sa artă. A frecventat acest muzeu intens între 1904 și 1907, și a fost stimulat puternic să studieze religiile celor mai vechi popoare din Orient, dintre toate cel mai mult preocupându-l religiile din India și Tibet, care prin Milarepa au pus stăpânire pe „superstițiile” lui Brâncuși (C. Antonovici).

Muzeul de artă orientală Guimet a fost de asemenea vizitat de Brâncuși, uneori fiind însoțit de oaspeții săi (Cecilia Cuțescu-Storck și Otilia Cosmuță). Este posibil ca acest contact să fi contribuit chiar la crearea primei opere cu caracter simbolic, *Sărutul* din 1907, de la care practic începe sculptura modernă a lumii (S. Al-George).

Dar opera lui Brâncuși nu a fost influențată doar de folclorul românesc sau de arta și filosofia orientală. Se consideră că opera sa este situată la răscrucea Orientului și Occidentului, deschisă spre ambele lumi (A. Aalto). Artistul român aparține deopotrivă sensibilității și gândirii orientale și mediteraneene: „frumusețea mediteraneană a formelor” și „înțelepciunea și abstracția Orientului” (C. G. Welcker).

Dar, bineînțeles că singurul care ar fi fost în măsură să dea explicații certe privind sursele și semnificațiile lucrărilor sale, ar fi fost Brâncuși, care însă nu a dorit niciodată să facă lumină în acest sens.

2) Constantin Brâncuși avea o religiozitate complexă: sub aspect confesional era creștin ortodox (religie în care a crescut și pe care nu a părăsit-o până la moarte), dar credința sa reală era foarte apropiată de creștinismul popular românesc („creștinism cosmic”).

2a) Raportul lui Constantin Brâncuși cu credința creștin-ortodoxă a fost analizat ținând cont de atitudinea acestuia față de Biserica „Sfinții Apostoli” din Târgu-Jiu, care este pe axa Ansamblului Monumental brâncușian, și de asemenea de textele și aforismele artistului pe această temă.

Pe Brâncuși nu l-a deranjat prezența bisericii în cadrul tripticului său sculptural, fiind interesat de a îmbunătăți la modul concret planurile de lucru și schițele folosite la refacerea acesteia (capitelurile și porțile de lemn ale bisericii au fost realizate după desenele lui Brâncuși).

Mai mult de atât, el s-a implicat în activitatea bisericii, bătând cu măiestrie și plăcere clopotele și toaca. La târnosirea bisericii i s-a permis să îmbrace stiharul de diacon și să deschidă Sfânta Liturghie.

Se pare că de mic Brâncuși avea trăiri religioase la auzul sunetului clopotelor, care pentru el erau „o voce divină”. Despre religia ortodoxă considera că trebuie trăită și nu vorbită.

Din textele rămase de la Brâncuși se vede în mod clar că el se raporta în tot ce făcea la divinitate, părând să poarte un dialog continuu,

interior, cu aceasta, adresându-i întrebările sale existențiale cele mai grave. Era uneori profund nefericit în încercarea de a-și găsi calea corectă și hărăzită, atât pentru viața cât și pentru arta sa. Această raportare pare să fie specifică unui creștin ortodox, mai ales că își punea frecvent problema mântuirii.

Chiar și munca sa de creație Brâncuși o privea ca pe un act religios, deoarece artistul, întocmai ca un „preot anonim”, oficiază transmutația profanului în sacru. Printre problemele și teme sale artistice se numără mai ales cele veterotestamentare (dovada fiind lucrările *Eva*, *Adam*, *Trecerea Mării Roșii*) și mai puțin cele din Noul Testament (*Fiul risipitor*). De mic cioplea însă în lemn pe Hristos răstignit sau pe Sfântul Gheorghe ucigând balaurul.

Mărturisirea lui Brâncuși că în Impasse Ronsin a deschis o filială a Mănăstirii Tismana poate fi interpretată ca o mărturie a credinței sale creștin-ortodoxe, dar și a faptului că Brâncuși era conștient de sacralitatea pe care o impregna operei sale (ceea ce pe mulți vizitatori i-a făcut să compare atelierul lui Brâncuși cu un templu).

De altfel Brâncuși mărturisea că dorea să obțină o pace sufletească urmând disciplina „sfinților răsăriteni”, care după Petre Pandrea (în urma unei discuții cu Brâncuși) ar fi fost sfinții de la Athos și Tismana. El a crescut și s-a format într-o ambianță creștin-ortodoxă, iar Hobița era foarte aproape de Mănăstirea Tismana (intemeietorul acestui celebru locaș fiind Sfântul Nicodim, care venea de la Muntele Athos și care a adus aici duhul mișcării isihaste).

Brâncuși a ținut zilele de post și a cântat până la bătrânețe ca diacon în strana Bisericii române ortodoxe din Paris. Iar la spovedania de la sfârșitul vieții sale a mărturisit că și-a închinat viața României și a slujit Bisericii românești.

2b) Religiozitatea reală a lui Constantin Brâncuși era foarte apropiată de „creștinismul cosmic”.

Împletirea credințelor panteist-animiste („păgâne”, „doctrina străbunilor”, „filosofia naturalității eterne”) cu cele creștin-ortodoxe la Brâncuși (care la el îmbracă o formă mai degrabă mistică) este un fenomen religios mult mai amplu, pe care artistul l-a moștenit în întregime din România.

„Creștinismul țărănesc” al românilor, caracterizat de prezența a numeroase elemente religioase arhaice (câteodată abia creștinizate), este considerat de Mircea Eliade o nouă creație religioasă proprie sud-estului european, și numit „creștinism cosmic”. Specificul acestui sincretism este faptul că neglijează elementele istorice ale creștinismului, că proiectează

„misterul cristologic” asupra întregii naturi și că insistă asupra „dimensiunii liturgice a existenței umane”.

Această viziune religioasă originală asupra relației om-cosmos-divinitate se poate explica nu numai prin prezența unui bogat substrat de credințe mitico-magice moștenit din imaginarul traco-getic, ci și a unor modele culturale mai vechi, ce țin de o „tipologie antropologică preindoeuropeană”. Este vorba despre o moștenire spirituală „de amplă respirație cosmică” ce ar proveni de la Vechea Civilizație Europeană (înflorind la începutul neoliticului), care și-a transmis valorile nu numai în cultura minoică și Grecia homerică, ci și mai departe, în societățile tradiționale țărănești unde s-a păstrat până azi în „notele sale mito-simbolice esențiale”. Cultul religios creștin și sistemul ritualic adiacent a continuat și el să fie marcat de gândirea magico-simbolică generatoare a creștinismului cosmic (V. Avram).

Conținutul acestei civilizații era bogat în simboluri fundamentale, în mituri originare și într-un imaginar artistic caracterizat printr-o tendință de abstractizare, de stilizare și de transfigurare a naturii. Această reducere voită a formelor în vederea punerii în evidență a trăsăturilor esențiale ale unui obiect sau fenomen este în genul sculpturilor lui Constantin Brâncuși, și s-a transmis în creația traco-geților, a Daciei romane și până astăzi în creația plastică țărănească, și e caracterizată de tendința de schematizare, de geometrizare a figurilor și de abstractizare a compozițiilor (V. Avram).

Faptul că majoritatea simbolurilor magico-religioase din neolitic se regăsesc în ornamentica românească actuală, explică de ce Brâncuși, care se inspira din folclorul românesc și din arhaic, a ajuns să creeze forme (adesea simbolice) care amintesc de plastica „abstractă” a acestei civilizații neolitice.

Se pare că urmele profund lăsate de cucerirea romană și de creștinism nu au afectat decât „formele exterioare și aparente” ale poporului din spațiul carpato-dunărean, „străfundul spiritual” rămânând intact. Se pare că această formă specifică de adaptare la forme sociale și spirituale diverse și neașteptate, în condițiile păstrării nealterate a „miezului spiritual”, este specifică acestui neam. Iar Brâncuși, din instinct, a procedat la fel la Paris, la fel ca și strămoșii lui (V. G. Paleolog).

Brâncuși avea o gândire tradițională, mito-religioasă. Așa cum și mărturisea, avea sentimentul unei comuniuni intime și directe cu natura, din care simțea că este o parte. Această aderare afectivă și intelectuală la un cosmos integral (spiritual și material) era însoțită de o emoționalitate specifică, oarecum un sentiment de religiozitate cosmică, pe care a reușit să îl transmită și operei sale.

Gândirea lui autentic religioasă era simbolică. Integra cosmosul pe care îl trăia nemijlocit (un dar aparte ce nu poate fi înțeles și explicat) în ființa sa într-o formă simbolică, pe care apoi îl reda în arta sa, tot sub forma unor simboluri. Aceste simboluri din ornamentica folclorică românească și arhaică (care se regăsesc însă și la alte culturi tradiționale îndepărtate în spațiu și timp: africană, oceaniană, indiană, sud-americană etc.) se pare că provin dintr-un inconștient colectiv, unde se găsește unitatea stilistică primordială a spiritualității omenеști (V. Avram).

Așadar, ceea ce Brâncuși găsea în natură, simțind-o direct și intens, el regăsea și în arta tradițională, dar și în el însuși. Din această comuniune cu natura (inexplicabilă la nivel discursiv), din firea religioasă și introspectivă a lui Brâncuși, din cunoașterea folclorului românesc, ca și din întâlnirea cu arta modernă care întorcea atenția spre folclor, primitiv, arhaic și spre spiritual s-a născut noua artă a lui Brâncuși, marcată de spiritualitate, unitate și dualismul arhaic/modern.

În analiza filosofiei și religiozității lui Constantin Brâncuși trebuie ținut cont și de **accentele mistice** ale artistului, observate de prietenii și exegeții săi: A. Duchamp vorbește despre „un sens ascuțit al misticismului” și o „tendință mistică” a prietenului său român; C. Antonovici ne spune că Brâncuși era „superstițios și mistic”; A. Parigoris vorbește despre faptul că el a asociat „mai multe forme ale revelației mistice” în opera sa, într-un „mediu care concepea arta la cot cu sacrul”; D. Lemny vorbește despre „obiectele” lui Brâncuși că erau investite de acesta „cu forțe miraculoase și poetice cvasi-magice, conform spiritului tradiției” și atribuie lui Brâncuși un „idealism mistic”, ce provine din acordarea sa la șlefuirea și idealismul sculpturii africane, în drumul său spre o esențializare progresivă.

Brâncuși însuși considera că a venit pe lume cu o menire (ce i s-a dat spre împlinire), că viața lui a fost o succesiune de miracole, că în actul de creație „un absolut” se exprima prin el, iar viața o vedea ca un drum al cărui început și capăt se confundă cu divinitatea.

Spiritul religios și filosofic al lui Constantin Brâncuși a marcat întreaga sa operă. În numeroasele sale discuții pe aceste teme, afirma – în manieră panteist-animistă – că „Dumnezeu e peste tot”, adevăr ce îl simțea „în inimă”. De acolo simțea că îi vine și arta (dintr-o „necesitate interioară”, pentru a-l parafraza pe Kandinsky) și tot acolo simțea puternic dragostea pentru țara sa, pentru care avea un cult deosebit. Aceste trăiri religioase și artistice intime îl făceau să fie foarte independent și să nu permită amestecul cuiva în ideile și compozițiile sale. În perioada românească a artei sale a dovedit o perfectă cunoaștere și stăpânire a formelor naturale, dar în cea de a doua, pariziană, și-a dezvoltat o viziune personală de a pătrunde „adâncul

misterelor naturii” și de a pune în evidență „simbolul fiecărei ființe” (C. Antonovici).

3) Viziunea religioasă și filosofică a lui Brâncuși (tributară mai ales filosofiei „naturalității”) era una arhaică, a unui cosmos magic și viu, în care orice lucru (ființă sau neființă) are un „suflet”. Dar, în spirit mai degrabă oriental, el concepea spiritul și materia formând un tot unitar. Separarea lor, ca de altfel a oricărei dualități, este iluzorie.

3a) „Spiritul” (sufletul) care sălășluiește în materie se descoperă cioplinind direct materialul de lucru (piatră, lemn), dar după o pregătire prealabilă (esențială pentru Brâncuși, ce poate fi mai dificilă decât însuși actul creației propriu-zise), în care sufletul artistului se armonizează cu cel al materiei respective.

Mâna, care cioplește direct, „gândește” și în același timp urmărește „gândul materiei”, proces ce nu poate fi explicat rațional, și denotă mai degrabă utilizarea „intuiției”. Această „colaborare intimă între artist și materialul folosit” îl duce la „esențializare” și la „forma ideii în sine” (faptul că materia are suflet presupune că obiectele au „lumea lor de spirite”).

Practic ruperea lui Brâncuși de arta academică (dar și de cea a lui Rodin) și începutul unei sculpturi personale de o nouă factură, în ambianța avangardistă a Parisului, în anul 1907, este marcată de prima sa încercare de a reda acest „suflet” din materie (numit și „ființa din interiorul materiei” – de „esență cosmică” – sau „esența reală a lucrurilor” sau „esența ascunsă în material”). La acest deziderat se ajunge tocmai prin procesul de „esențializare”, adică o obținere progresivă a formei „ideii în sine” („ideea în sine” este pusă în paralel cu spiritul).

Fiecare subiect are propria sa formă-cheie, care rezumă cu putere ideea acelui subiect. Idealul ar fi ca toate formele să fie cuprinse într-una singură (cum este de exemplu forma *Peștelui*, care rezumă ideea în sine de pește) și să fie făcută „să trăiască”, iar o „formă adevărată” (pe care Brâncuși o căuta în tot ce făcea) ar trebui să „sugereze înfinirea”.

Materialele trebuie respectate deoarece, pe de-o parte, nu poți să faci ce vrei, ci doar ceea ce îți permit acestea, iar pe de altă parte trebuie să fie suficient de priceput pentru a nu omorî „spiritul materiei”.

Apropierea de „sensul real al lucrurilor” duce la simplitate (care este în sine o complexitate rezolvată), iar această abordare idealistă a subiectelor la o artă nonfigurativă.

Echivalarea termenilor utilizați de Brâncuși pentru spirit și materie cu cei consacrați în diversele filosofii a plecat de la: 1. identificarea de către Brâncuși a „esenței germenului” uman (sau mai simplu a „germenului”) cu

Divinitatea, care este „esența eternă”, 2. existența celor două elemente, „germenele” (spiritul, esența noastră divină) și „terenul” (materia), pentru ca natura să poată crea și 3. echivalarea „formelor pure” (care l-a urmărit pe artist toată viața) cu „forma” din filosofia scolasticilor, care este de natură spirituală și reprezintă opusul materiei.

Dar „forma” scolastică este echivalată (de R. Guénon) cu „esența”, adică spiritul (*Puruṣa* din tradiția hindusă), „actul” (în sens aristotelician), „ideile” platoniciene (care sunt în același timp arhetipuri sau principii esențiale ale lucrurilor) și „numerele” pitagoriciene, toate constituind aspectul calitativ al lumii create (calitățile materiei trebuie deci raportate la „esență”).

Materia la rândul ei este echivalată cu „substanța”, adică Natura, *Prakṛti* hindusă și „potența” aristoteliciană, ele constituind aspectul cantitativ al lumii.

Toate aceste echivalări fac inteligibil de ce Brâncuși cioplea direct, lăsându-se călăuzit de calitățile materialului: pentru a-i descoperi „forma pură”, văzută ca o entitate spirituală diferită de aspectul exterior al obiectelor.

Este posibil ca Brâncuși să fi cunoscut astfel de termeni din filosofia greacă pe care o cunoștea, favoriții lui fiind Aristotel, Socrate și Diogene.

Cartea lui Bergson (a cărei filosofie a influențat pe unii avangardiști) *Materie și memorie*, este posibil să îi fi sugerat ideea variantelor produse pentru lucrările sale, începând de la câteva teme simple. De asemenea este posibil ca Brâncuși să fi cunoscut și unele idei ce aparțin fenomenologiei (contemporană carierei sale), care se ocupă cu „studiul esențelor” (deși Husserl nu avea o viziune metafizică a acestora).

3b) Una din modalitățile de sugerare de către Brâncuși a „spiritului” din interiorul materiei (a esenței sau a germenului nostru, a esenței eterne sau Dumnezeu) a fost sub forma reflexiilor luminoase din lucrările din ciclul bronzurilor lustruite. Acestea au atras denumirea de „sculptură a focului” (dată se pare chiar de Brâncuși) sau de „sculptură a luminii” (V. G. Paleolog) și sugerează de asemenea idei cosmogonice, așa cum ar fi de exemplu cea a unei „lumini primordiale”, de natură spirituală, care stă la baza creației universului.

După Platon, reflexul, considerat ca „interioritate”, este ceea ce emană din contactul între suflet și materia inertă. El nu este o realitate, dar dă ocazia unei contemplări interioare, până când, în final, „strălucirea divină a virtuții” se manifestă.

De altfel Brâncuși a reinterpretat cu timpul noțiunea de „divin” în întregime în „termeni de lumină”, care la rândul ei este un element simbolic important al Bisericii Ortodoxe Române, esențial în isihasm.

3c) Procesul de „esențializare” brâncușian era însoțit de două stări sufletești prioritare ce însoțeau actul de creație: „detașarea de sine” și „bucuria”.

„Detașarea de sine” este o stare de pregătire oarecum misterioasă și o condiție *sine qua non* pentru actul de creație brâncușian, deoarece fără aceasta nu se poate atinge „țelul” („esența”) din „orice lucru”. Odată obținută ea îi dă posibilitatea artistului să se poată „confunda cu universul” și cu elementele în timpul acestui act.

De asemenea această detașare („desprindere”, „lepădare”) îl ajută – proporțional – să se apropie de „măsura adevărată” (adică de „proporția interioară”, care este ultimul „adevăr inerent” în toate lucrurile) și îl apropie de absolut.

„Bucuria” era starea naturală a lui Brâncuși pe care și-o menținea din copilărie (el păstrând sentimentul unei „permanente copilării” în viață). În artă o considera de asemenea o stare fundamentală, oarecum un alfa și omega al ei, în sensul că bucuria era o condiție primară a artistului, pentru ca opera să o „înmagazineze” în timpul actului de creație și apoi să o „transmită” oamenilor (ea poate fi simțită însă de cei evoluți, adică aflați „aproape de Dumnezeu”, care au astfel capacitatea de a înțelege și sensul operelor brâncușiene).

Misiunea artei este de a crea bucurie, dar pentru aceasta artistul trebuie să creeze „în echilibru și pace sufletească” și de a ajunge la „adevărata lumină” (cel mai periculos fiind egocentrismul – adică opusul detașării de sine – care îi dezorientează pe oameni și îi scoate din viața lor luminoasă). Dar pacea la rândul ei se câștigă tot printr-o detașare („renunțare de sine”).

Bucuria se obține prin detașarea artistului de condiția umană obișnuită (egocentrică) și după ce a ajuns la „adevărata lumină”.

„Detașarea de sine”, „bucuria” și „adevărata lumină” pot fi puse în corelație cu „esența” („forma proprie”) „sinele”, „lumina” și „bucuria” din filosofia tantrismului șivait, unde bucuria este de fapt o iluminare a „naturii proprii sale forme a propriului sine”. Această „formă absolută” (pe care Brâncuși o căuta permanent, deosebind-o de formele sensibile și aparente ale lumii materiale) ține de zonele profunde ale conștiinței și este de fapt o imagine de adâncime a lumii, diferită de cea de suprafață, pe care asceții o căutau în cadrul experiențelor meditative abisale.

„Esența” („forma proprie”) șivaită este alcătuită pentru toate lucrurile numai din „lumina” care este conștiință, iar esența spirituală a fiecărui lucru se integrează în „Suprema Conștiință”, ce constituie cel mai profund nivel al imaginii. Această zonă a conștiinței este transpersonală și nediscursivă, lipsind dualitatea subiect/obiect. Aici se ajunge numai prin

intuiție pură („iluminare”). Se pare că în drumul său meditativ spre „forma absolută”, Brâncuși a experimentat bucuria ce însoțește această „lumină din adâncuri”, a psihismului profund.

4) Brâncuși a fost un artist independent, dar în același timp puternic implicat în avangarda artistică a începutului de secol XX, raportându-se mai ales la primitivism și la câteva curente artistice principale. A avut idei filosofice asemănătoare – uneori mistice – cu artiști avangardiști de marcă și a preluat unele tehnici folosite în cadrul diverselor curente.

4a) Brâncuși a fost un artist independent care a creat o artă universală. El este numit de către artiști, critici și istorici de artă „părinte al sculpturii moderne” sau una din cele „Trei pietre de hotar” din istoria sculpturii europene, alături de Fidias și Michelangelo (H. Read).

Este cert că Brâncuși a prețuit atât viața, cât și munca solitară (fără să fie însă singurul în acest fel – de exemplu W. Lehmbruck), trăsături care le-a imprimat și operei sale, atât de particulare, ce pare independentă de epoca și civilizația noastră (dar asta nu înseamnă că el s-a și izolat de societate, deoarece este cunoscut faptul că a fost „un om de lume”, așa cum afirma chiar el adesea).

El a știut să își păstreze această independență și față de Rodin (de al cărui sprijin s-a bucurat), ca și față de diversele curente avangardiste care îl solicitau, deoarece limbajul formal brâncușian le părea strâns înrudit cu viziunea lor.

Se consideră că arta brâncușiană a aspirat mereu la o sinteză, integrare, totalitate și unitate, ce nu permit adeziunea la un curent anume, deoarece multe din acestea insistau asupra efemerului, fragilului, accidentalului și iluzoriului (D. Grigorescu) sau, cum e cazul cubismului, datorită descompunerii analitice a formelor (C. Argan). Cu toate acestea sunt multe curente artistice moderne ce au revendicat opera lui Constantin Brâncuși, și de asemenea numeroși istorici și critici de artă care au considerat lucrările lui Brâncuși influențate de concepțiile artistice ale acestora.

4b) Opera lui Brâncuși are o latură „primitivistă” certă (cu care el se racordează la arta modernă, „impregnată” puternic de „primitivism”), ea impresionând prin simplitate, puritate și o anumită dualitate arhaic/modern.

Acest „arhaism” este însă foarte dificil de situat (din punct de vedere istoric și geografic) deși s-au făcut numeroase aprecieri privind influențele arhaice, primitive și africane asupra artei brâncușiene. Astfel, se crede că prin Constantin Brâncuși a apărut la vedere vechiul fond de artă original al

umanității (P. Courthion). Sau că prin Brâncuși însăși „conștiința primitivului” ar fi pătruns în curentul general al sculpturii moderne (R. Goldwater). Mai ales sculptura africană ar fi exercitat asupra lui o influență mai „puternică și durabilă” (în timpul perioadei proto-cubiste sau între 1913-1920, când ar fi avut propria sa „perioadă neagră”), fapt dovedit de anumite particularități ale sculpturilor sale în lemn (*Adam și Eva, Himera, Șeful, Socrate, Regele regilor, Portretul Doamnei L.R.*).

Brâncuși nu ar fi fost primitivist doar prin modul de abordare al lucrărilor (contururi fierăstruite, referințe sexuale etc.) ci și printr-o sensibilitate aparte, dovedită de respectul pe care îl avea față de materiale, ca și prin cioplirea directă practică de artist asupra acestora (ea sugera pentru el un fel de înrudire între pădurile din Gorj și cele din vestul Africii – J. Bell).

Dar pentru Brâncuși „primitivul” a însemnat în special latura arhaică a folclorului său românesc și apoi obiectele de artă arhaică europeană și mondială, oceaniană sau africană (în care el a recunoscut aspectul primitiv al artei tradiționale românești – D. Lemny), pe care le vedea în muzee și expoziții. Întoarcerea sa la „izvoarele artei”, arhaică, primitivă sau populară, se explică prin faptul că pe el îl interesa numitorul comun al acestora: prezența sacrului și manifestarea lumii invizibile în astfel de obiecte de artă (pe care va încerca apoi să le exprime și în lucrările sale – I. Jianu).

Brâncuși, preluând *sui generis* elemente din arta populară românească, nu era departe de Kandinsky, care considera că acel „conținut interior” al lucrării de artă trebuie să se manifeste printr-o „expresie exterioară” caracterizată de elementul național.

Descoperirea „primitivului” de către artistul român a avut loc numai după ce el a ajuns la Paris, iar acest fapt a coincis cu „descoperirea propriei sale personalități”, ceea ce i-a îngăduit acestuia să deschidă o cale nouă în sculptura contemporană (Mario de Micheli). Noua artă a lui Brâncuși – situată între doi poli, al artei cea mai primitivă și al artei moderne cea mai extremă (P. Morand) – a pornit de la preschimbarea influențelor „primitive” în ceva cu desăvârșire modern.

Întâlnirea lui Brâncuși cu creațiile avangardei artistice pariziene și cu cele ale lumii arhaice și primitive (Africa, Oceania, India), descoperite în muzee, l-au făcut să se întoarcă spre sursa primordială a artei populare românești, care nu are nimic în comun cu istoria sculpturii clasice (originară în Grecia). Geniul său a constatat în găsirea acestei surse arhaice, de la care pleacă formele pe care le-a plăsmuit începând cu anul 1907. Această reîntoarcere (cu caracter evolutiv) este explicată de M. Eliade printr-un proces de „interiorizare”, urmat de unul de „anamneză”, ce a condus la

„autodescoperire” și în același timp la regăsirea prezenței în lume specifice „omului arhaic”.

Brâncuși a fost ajutat și de faptul că era contemporan cu tendințele epocii de „interiorizare” și de căutare a „profunzimilor” (în literatură, artă, psihanaliză etc.), ca și de atracția spre tot ce ținea de primitiv, arhaic și folclor (ceea ce a condus la „primitivism”).

La vremea respectivă, „primitivismul”, chiar dacă nu reprezenta un curent în sine, era în mare vogă în Europa. Mulți artiști colecționau artă folclorică sau „artă neagră” („invidiind” artiștii tribali pentru creațiile lor pe care le resimțeau ca fiind încărcate cu o putere magică, destinate unor ritualuri sacre), iar prieteni apropiați ai lui Brâncuși erau „primitiviști” (H. Rousseau) sau interesați de arta africană (T. Tzara).

Fascinației avangardei pentru arta primitivă s-a explicat printr-o „dorință romantică de evaziune” (departe de o societate în curs galopant de „desacralizare”, agresivă și comercială; în acest caz Oltenia era pentru Brâncuși o regiune de puritate și inocență, departe de „civilizația care strică totul”, așa cum erau de pildă Insulele Marchize pentru Gauguin), iar o explicație suplimentară pentru atracția aceleiași avangarde pentru arta „primitivistă” a lui Rousseau, este și revizuirea „conceptului de maturitate”, în sensul că spontaneitatea copilărească și visarea nu mai erau considerate inferioare maturității.

Avangardiștii au fost puternic influențați și de Gauguin, considerat și el un „primitiv”, dar mult mai sofisticat. El reacționa puternic împotriva noțiunii de progres și credea că vindecarea ar putea veni doar prin arta primitivă, și o redescoperire a surselor umanității prin explorarea tradițiilor vechilor popoare. În arta primitivă îl atrăgea mai ales puterea de expresie care depășește însuși obiectul. Artiștii au fost atrași la arta primitivă și arta clasică de semnificația obiectelor, dar și de trăsături stilistice care apăreau și în arta lor, cum ar fi suprimarea reprezentării spațiului și redarea exclusivă a unei singure forme. Artă folclorică era considerată arhaică, expresivă și etern tânără, semnificând speranța unei „reîntineriri” (reînnouri).

De fapt primitivismul secolului XX a început cu Gauguin și a fost stimulat de descoperirea sculpturii primitive, care are o funcție religioasă sau magică. Trăsăturile esențiale ale primitivismului sunt „simplitatea” și „fundamentalitatea” (R. Goldwater), care se pot regăsi și în opera lui Brâncuși, dacă nu chiar o caracterizează.

4c) Brâncuși a fost primul sculptor modern care a întrerupt tradiția artistică academică, afirmând că „sculptorul este gânditor” și „nu fotograf al unor aparențe derizorii, multiforme și contradictorii”. Acesta este unul din principalele motive pentru care el poate fi clasificat artist modern (el însuși definindu-se în acest fel), deoarece arta

modernă respingea ideea clasică, inaugurată la Renaștere, după care scopul fundamental al artei este acela de a reprezenta aparența externă a lucrurilor. Opera sa a fost atribuită majorității curentelor avangardiste, dar mai ales expresionismului, abstracționismului, dadaismului și cubismului.

Arta de început a lui Brâncuși la Paris suscită asemănări și cu arta fovilor (numiți „acești primitivi”, ei înșiși colecționând sculptură africană și lucrări de artă populară). Este vorba despre chipurile de copii și portretele de fete din anii 1905-1906, schițarea „caldă” folosită în desenele cu copii sau portrete, exprimarea „bucuriei de a trăi”, aprecierea sculpturii arhaice, întoarcerea la simplitatea pură și redarea emoției prin degajarea unei înălțări a spiritului (I. Mocioi).

Fauvismul este prima revoluție artistică prin culoare a secolului XX care întrerupe tradiția artistică predominantă în arta europeană. Matisse declara în acest sens că îi este imposibil să copieze natura în mod servil, ci trebuie să o interpreteze și să o supună spiritului tabloului.

Brâncuși a fost încadrat de L. Blaga la un **expresionism** în sens larg, care face abstracție de individualitatea lucrurilor, deschizând o perspectivă nouă ce transcende realitatea, „trădând relații cu absolutul”. Nancy Spector consideră însă că în general lucrările din lemn ale artistului („obiecte cioplite unice” care sugerează entități spirituale sau caractere specifice) denotă o tendință spre expresionismul propriu-zis.

Artiștii expresioniști au fost influențați de filosofia lui Nietzsche și a lui Kierkegaard, inspirându-se din realizările goticului german, pictura populară pe sticlă, sculpturile africane, gravurile japoneze și arta oceanică. Utilizarea xilogravurii îi conecta atât la trecutul îndepărtat al Germaniei, dar și la arta popoarelor primitive din noul său imperiu maritim. Erau de asemenea incitați de „cioplirea directă” a artiștilor africani și polinezieni (pe care Brâncuși o practica și el la Paris)

Grupul „Der Blaue Reiter”, condus de Kandinsky, a legat pictura cu teosofia, doctrină influențată de India.

Artiști aveau un scepticism puternic față de o realitate în care progresul tehnologic creștea alienarea oamenilor (Brâncuși nu credea nici el în „civilizația care strică totul”).

Nolde avea ca scop găsirea „primordialității absolute”, a „stării originare” a lumii, ceea ce îl conduce înapoi spre origini și spre arta primitivă (pentru el descoperirea primitivului și a artei populare va însemna descoperirea primordialului, care prin acestea se comunică în chip direct).

Pentru Marc și Kandinsky problema centrală a expresionismului era eliberarea „adevărului intim” al realului de legăturile materiale care împiedică percepția sa. Marc era categoric în acest sens când afirma că orice

lucru are un înveliș și un miez, aparență și esență, mască și adevăr. Ceea ce trebuie atinsă este esența lucrurilor, care este și forma adevărată a lumii. El susține că artiștii expresioniști caută „lucrurile ascunse” din spatele vălului aparențelor și pictează „aspectul spiritual al eului nostru” care se găsește în natură.

Devine astfel de înțeles de ce arta expresionistă era o „punte către lumea spiritului”: pentru că scopul vizat era căutarea și reprezentarea unei esențe spirituale atât din natură, cât și din om (adică din întreaga creație, care este unitară și posedă reflectivitate: ceea ce este esențial în interiorul omului are corespondent și în lumea sa exterioară). Marc considera că pictorii care contribuie la crearea acestei arte „nou-născute” (ce va genera toate noile legi și noțiuni) trăiesc unul din cele mai importante momente ale istoriei civilizației.

Concepții foarte asemănătoare le găsim și la Constantin Brâncuși, care dorea să scoată din material „esențialul”, deoarece „ceea ce este real este numai *esență*” și este imposibil să exprimi „ceva real doar prin imitarea suprafeței exterioare”. Tot el căuta în permanență „forma-cheie” a subiectelor, sau simplu „forma” (ce reprezintă o realitate mai profundă decât forma sensibilă).

El considera că arta lui (care pornea „întotdeauna de la o idee, *de la Natură*”) trebuia să intre în comuniune cu natura pentru a-i exprima principiile („Când creezi trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele”). Considera în general arta un echilibru între materie și spirit, el căutând însă spiritul: „Muncind asupra pietrei descoperi *Spiritul* – tănuit în materie” (ce amintește și felul în care vedea Kandinsky impulsul creator, ca o „dezbateră despre tainic prin tainic”). Dar, în același timp, el credea că adevărata (și singura) artă trebuie să provină „din ceea ce găsești *înăuntrul tău*” și mai ales trebuie insistat mult până când se va găsi „*acel diamant, dinăuntru*”.

Brâncuși vorbea frecvent despre această adevărată și nouă Artă, care poate salva lumea. De asemenea, ca și Nolde, Brâncuși credea că este necesar „să ne reîntoarcem *la începutul tuturor lucrurilor*, și să *re-găsim* ceea ce s-a pierdut”.

Paul Klee afirma că „arta este imaginea alegorică a creației”, tinzând mereu să se exprime prin alegorii, analogii și simboluri. Brâncuși aprecia la rândul său că „*Naturalitatea*, în sculptură, constă în gândire alegorică, simbol și sacralitate, sau în căutarea esențelor ascunse în material”.

Kandinsky năzuia să trezească rezonanțe în suflet prin intermediul unei arte pure („pure ritmuri formale, pure vibrații cromatice”), iar Brâncuși tânjea și el, împreună cu ceilalți artiști moderni din care considera că face

parte, de asemenea la puritate: „Noi, *artiștii cei moderni* tânjim după *frumusețe pură* și istovim, luptându-ne cu *dificultăți* imense!...”.

Unul din principiile gândirii estetice expresioniste, după care artistul reușește să dea formă numai în măsura în care reușește să renunțe la propriul ego (depășindu-și deci personalitatea), apare frecvent și în gândirea brâncușiană: „Există un scop în toate lucrurile. Însă pentru a ajunge la el, trebuie să ne detașăm de noi înșine”.

Grupurile germane „Podul” și „Călărețul albastru” au exprimat plastic ideea de unitate a lumii (prin intermediul motivului conceptului naturii). Klee elimina și el dualismul dintre spirit și materie, întocmai ca și Brâncuși, care afirma că în filosofia lui despre viață orice „dualitate rămâne o iluzie” și chiar „spiritul și materia formează un tot unitar”.

Din aceste exemple se poate observa relativ ușor că arta expresionistă este o artă spirituală (atentă la „cealaltă față a lucrurilor”), iar țelul ei este de a pătrunde „scoarța lumii fenomenale” pentru a face să țâșnească „secretul latent”, care este „adevărata natură a naturii”. Ceea ce reprezenta un scop și pentru artistul român.

Încadrarea lui Brâncuși de către diverși exegeți în **mișcarea cubistă** s-a făcut în principal pe două considerente: participarea acestuia la saloanele unde expuneau artiștii cubiști (Paris, Praga) – ceea ce dovedește contactul său permanent cu o artă pe care o aprecia – și însușirea unor inovații de avangardă cum este „tehnica asamblării” (folosită de Braque și Picasso).

Artă cubistă, cel puțin incipientă, așa cum o descria Apollinaire, era una „de concepție” și nu de imitație, prin ea artiștii exprimând „forme metafizice”, dorind să atingă „proporțiile unui ideal” (realitatea era privită la început ca o reflectare veșnic schimbătoare a unui adevăr transcendental). Același lucru se poate spune însă și despre arta lui Brâncuși.

Sub aspect formal, ideea reduționistă a formelor din natură a lui Cézanne la elemente de bază simple de la care au plecat artiștii cubiști, poate fi comparată cu demersul de esențializare și concentrare a formelor la Brâncuși (chiar dacă metodele și scopul cubiștilor erau diferite de cele ale artistului gorjean).

Căutările îndelungate ale lui Picasso de purificare a formelor (prin eliminarea detaliilor) pot fi puse și ele în paralel cu cele asemănătoare ale lui Brâncuși, măcar la nivel principal.

Juan Gris se declara un căutător al „formeii”, dar în sensul unei filosofii profunde, în care „forma cunoașterii” este revelată de spirit, și nu de simțuri, așa cum credea și Brâncuși.

Evident, substratul idealismului esteticii cubiste era diferit de cel al artei brâncușiene profund spiritualizată, deoarece acesta transpare sub formă scientistă, datorată probabil influenței teoriilor einsteiniene. Chiar și

încercarea de căutare și reprezentare a celei de-a patra dimensiuni constituie un model mistico-științific al epocii.

Elementul dinamic din structura artei cubiste are originea în metafizica lui Bergson și în pozitivismul filosofic (ambele critice față de transcendentalismul secolului XIX; ele încercau să creeze o bază epistemologică a noilor științe) și este foarte departe de o atitudine contemplativă.

La *Păsările* brâncușiene se poate observa de asemenea un dinamism, dar forma acestor lucrări este rezultatul unor meditații și contemplații îndelungate asupra „spiritului” din materie și nu are de a face cu „dinamismul” cubiștilor.

Picasso și Braque nu lucrau conform unor reguli, ci conform intuiției, încercând să descrie „calitățile esențiale” ale obiectelor. Se pare că drumul „mai direct” al artiștilor spre „esența obiectului” le-a fost sugerat de „metoda reducăției eidetice” a filosofiei fenomenologice, care încearcă să cuprindă explicația existenței, bazându-se pe intuiție. Concepția intuiționalistă a lui Bergson a jucat și ea un rol în acest sens, afirmând că intuiția dă posibilitatea de a uni „misterioasele forțe ale vieții” cu conștiința umană.

Brâncuși căuta și el „esența obiectelor”, considerând că o colaborare intimă între artist și materialele sale îl duc la „esențializare” și la „forma ideii în sine”. Se observă din aceste expresii misterioase că actul creației brâncușian comportă o pregătire aparte, de natură spirituală, care face trimitere mai degrabă la meditație și utilizarea intuiției, decât la procese raționale.

Anularea iluzionismului (moștenit de la pictura Renașterii) era un scop comun al cubiștilor și al lui Brâncuși. Numai că artiștii cubiști erau în general interesați să dea o înfățișare tridimensională corpurilor în simultaneitate.

Ideea cubistă a „tactilității sculpturii” reiese din dorința lui Brâncuși ca oamenii să îi atingă lucrările (mai ales copiii).

În eseurile lui Apollinaire (grupate sub titlul „Pictorii cubiști”) se susține sensul social al artistului (apropiat de idealismul lui Novalis și Schlegel) care implicat în societate, are rolul de a dăru lumii „germenele creator al progresului” și de „a conduce societatea”. Brâncuși era în general solitar și credea că artistul modern este un „animal auster”, dar și el avea credința în caracterul soteriologic al artei noi, eliberată de „sentimentalitate – ca și de narcoticul religios”: „Odată emancipată de religii și de filosofii, *Arta* va putea deveni singura posibilitate de a *mântui* lumea!...” (apud Zărnescu). Practic noua artă lua locul religiilor și filosofilor, tocmai datorită virtuților sale metafizice, de o înălțătoare spiritualitate, care avea

capacitatea de a influența direct oamenii ce meditau asupra ei (de aceea el spunea că „statuile mele sunt ocaziuni ale meditației. Templele și bisericile au fost și au rămas întotdeauna lăcașuri ale meditației”).

Brâncuși a fost numit „**avangardist din rândul futuriștilor**” chiar de Marinetti, unul din promotorii mișcării. Este posibil ca această asemănare formală să fi avut loc datorită unor forme cu aspect dinamic folosite de Brâncuși în operele sale: spirala în *Regele regilor*, forma aerodinamică (ce aduce cu o elice) a *Păsărilor în văzduh*, liniile curbe ale multora din lucrările sale etc.

La *Păsările* brâncușiene (simboluri ale zborului din limitele materiei inerte) se poate observa un anume dinamism, dar el este dat de ideea unei înălțări calme, mărețe și apoteotice a sufletului uman spre ceruri și divin. În nici un caz el nu reflectă dinamismul tehnologic al secolului XX, din care se inspirau futuriștii, și căruia lui Brâncuși îi repugna de-a dreptul. De exemplu nu îi plăcea să reprezinte ideea de forță în lucrările sale, iar accelerarea vitezei (esența futurismului) o vedea ca o scurtare a drumului spre moarte.

În ceea ce privește ideea de naționalism, Brâncuși se situa departe de ea, deși își iubea foarte mult țara și mai ales locurile natale. El spunea de altfel că patria și familia lui sunt: „pământul care se învâрте”, „adierea vântului”, „norii care trec”, „apa care curge”, „focul care încălzește”, „iarba verde – iarba uscată”, „țărâna și zăpada”.

De asemenea nu avem date care să dovedească o influență a filosofiei lui Nietzsche asupra lui Brâncuși, așa cum s-a întâmplat în cazul futuriștilor. Emfaza artei futuriste nu poate fi găsită în nici un caz în opera lui Brâncuși.

Ideea futuriștilor de „artă completă”, care să se adreseze tuturor simțurilor (prin culoare, zgomot și miros) este în ton cu unele idei ale avangardei, și chiar cu dorința lui Brâncuși de a impune între pereții atelierului său viziunea unei „ambianțe totale”.

M. Tabart face aprecierea că dorința lui Brâncuși de reconstituire post-mortem a atelierului cu tot conținutul său, confirmă caracterul de „operă de artă totală” al acestuia (concepută și de alți artiști, ca Mondrian și Schwitters, cam în aceeași perioadă, adică anii '20). Totuși, atelierul lui Brâncuși, organizat conform principiilor sale artistice și filosofice, care crea impresia de „ambianță unică”, nu putea avea menirea de a se adresa „tuturor simțurilor”.

Brâncuși a fost adesea considerat un **sculptor abstract**, fiind privit chiar ca „proto-minimalist”, probabil datorită simplității unor forme ale sale. *Domnișoara Pagany*, *Păsările*, *Coloana fără Sfârșit*, *Muza adormită* au fost catalogate drept lucrări abstracte (uneori chiar de apropiați ai artistului).

În revista *De Stijl*, Brâncuși este omagiat deoarece a dus la perfecțiune, plastica cea mai elementară a Europei și a salvat de la compromis acest „elementarism”. Altfel spus, având curajul să o rupă cu stilul clasic (academic, împotriva căruia se întorceau și artiștii abstracționiști) el a recurs la o simplificare maximă a formelor, până la revelarea elementului fundamental din plastica europeană.

Găsim în acest text o esență nu numai a artei abstracte, dar și a celei moderne în general, deoarece ea are câteva caracteristici dominante, cum ar fi: căutarea „începuturilor originare” și a „elementarului”, ca și „impulsul spre abstracțiune”. Dar năzuința spre abstractizare există la începutul oricărei arte, fapt dovedit prin descoperirea desenelor și obiectelor preistorice.

Probabil că pentru cei de la *De Stijl*, Brâncuși – din „impulsul său spre abstracțiune” și simplificând la maxim formele – găsisese „elementarismul european” (adică „începuturile originare” ale artei europene).

Oricum, rigoarea artei abstracte se împletește cu speculații despre irațional și despre necesitatea unei întoarceri la spiritul primitiv.

Mai multe paralele se pot face între mentalitatea artistică a lui Kandinsky (ale cărui scrieri sunt indispensabile pentru analiza artei moderne) și a lui Brâncuși. În primul rând la baza lor stă o rădăcină oarecum comună, idealistă și în același timp mistică.

Kandinsky era un artist mistic (ca mulți din prietenii săi germani) și un căutător al absolutului. Se orienta mereu spre puritate, era antimaterialist și credea că doar forma permite sesizarea „puterilor secrete” și a „dumnezeului invizibil”. Disprețuia progresul tehnologic și aspira la o artă pur „lăuntrică”, sperând o regenerare a lumii prin ea. Plasticianul desăvârșit era dublat de un meșteșugar de mare probitate. Practic am putea spune și despre Brâncuși aproape aceleași lucruri.

Kandinsky credea cu fermitate că ceea ce interesează în arta abstractă este „esența, spiritul care, eliberat de obiectul exterior, este sesizat prin culoare, formă și compoziție”. El credea că simte „ființa interioară”, „sufletul tainic” din orice lucru, și avea nevoie de „metafore plastice pentru substanța care dă naștere lumii” (W. Hoffman). El numea pictura abstractă „artă reală”, deoarece ea este mai reală decât realitatea vizibilă, din moment ce exprima realitatea spirituală și divină (adică fundalul și sursa naturii văzute), care cuprinde „tot ceea ce este în sine”. Credea cu tărie că sufletul este o forță ce conduce omul, iar scopul mijloacelor artistice este tocmai „procesul sufletesc nedefinibil”. Opera de artă este rezultatul unor forțe superioare, divine (în fața domnului artistul trebuie să se plece din moment

ce îi este sol) și este realizată sub impulsul unor „necesități interioare” de natură sufletească.

Idei foarte apropiate găsim și la Brâncuși, care caută „spiritul” (ființă din interiorul materiei) sau „esența cosmică” a lucrurilor și fenomenelor, pentru a le reprezenta apoi într-o formă plastică. El credea în posibilitatea de a se armoniza cu „spiritul materialului” pentru a-l percepe. În acest fel ajunge la „esențializare”, adică la „forma ideii în sine”. Iar această „esență” reprezenta pentru el adevărata realitate, mai reală decât cea naturală, pe care o percepea prin simțuri.

Și Brâncuși căuta absolutul și credea că opera de artă este rezultatul unor forțe divine de care trebuie să asculte: „De câte ori m-am apucat de vreo operă, eu aveam sentimentul că un *absolut* se exprimă prin mine – și atunci, nu mai contam ca individ și nu mai aveam nici un fel de importanță” (apud Zărnescu). Se vede de aici că lucrările sale veneau tot dintr-o „necesitate interioară”, sufletească, care îl domina.

Idei asemănătoare, de profundă spiritualitate, le regăsim și la Mondrian, tot „un fel de mistic” ce dorea ca arta lui să descopere „realitățile imuabile” din spatele formelor schimbătoare ale aparențelor subiective.

Englezul Ben Nicholson, ca și Mondrian, se declara și el în căutarea „realității” și susținea că arta și experiența religioasă sunt pentru el identice.

Influențele dadaiste asupra lui Brâncuși s-au manifestat în mai multe direcții: modul de reconfigurare continuă a „grupurilor mobile” (pe deplin influențat de estetica dadaistă a anilor 20 – E. Balas), tehnica asamblării, crearea de obiecte-sculpturi și de obiecte umoristice (ce atestă și ele implicarea lui Brâncuși în idealurile dadaismului), semnarea unor manifeste dadaiste în anul 1921, prietenii strânse cu exponenți de primă mână ai mișcării dadaiste, invitați obișnuiți în atelierul său (M. Duchamp, F. Picabia, T. Tzara), simpatia lui cunoscută pentru unele idei Dada și înclinarea sa spre arhetip (de exemplu considera *Principesa X* ca fiind însăși feminitatea). Înscrișul lui Brâncuși pe o fotografie, „Dada ne va readuce lucrurile la timpul nostru”, este și el considerat de o confesiune de credință a artistului (E. Balas).

Sunt și alte aspecte comune ale artistului român cu mișcarea Dada. Astfel, dadaistii renegă toate referințele idealizate ale trecutului, asemănător lui Brâncuși care considera Renașterea un punct maxim al decadentei. Ei distrug și noțiunea de capodoperă artistică, precum Brâncuși care considera de pildă operele lui Michelangelo în întregime „numai *biftec*”, iar pe acesta un „elin decadent”.

În manifestul dadaist sunt câteva teme care apar insistent și la Brâncuși, așa cum ar fi „bucuria” și „libertatea totală” a artei.

Tzara crede, ca și Brâncuși, că artistul nou nu mai reproduce, ci „crează direct în piatră, lemn, fier...”. Tot el era pasionat de texte, cântece și dansuri de origine africană.

Dadaistii erau revoluționari și intransigenți, producând o negativitate deliberată, dorind să facă *tabula rasa* cu valorile epocii, dar în beneficiul unor valori umane mai înalte, după cum declara Tzara. Își îndreptau furia mai ales împotriva unei civilizații decadente care se autodistrugea, revoltă (tăcută) care se observă și la Brâncuși.

Jean Arp căuta o raportare și o reîntoarcere a omului la natură, idee dominantă la Brâncuși („Înapoi la natură! – și la naturalitatea filosofică” spunea el).

De asemenea în Manifestul Dada din 1918 Tzara proclama că se pot face „împreună acțiuni opuse”, făcând elogiul contradicției permanente. Plecând de aici, dadaistul renunțând la cenzura rațiunii va dori să unească din nou ceea ce găsește într-o *coincidentia oppositorum*, deoarece elementele opuse reprezintă părțile necesare ale unui întreg și deci aparțin aceluiași lucru. În opera lui Brâncuși conceptul de *coincidentia oppositorum* se poate observa într-un număr mare de lucrări (începând cu *Sărutul*, care este prin excelență o reunificare a contrariilor).

De la Brâncuși au rămas texte, cugetări și aforisme despre mișcarea Dada, unele în stil dadaist (publicate în cartea *Brâncuși inedit*). Într-unul din aforisme el opune contrariile ca apoi să le unifice, ceea ce denotă chiar stilul respectiv.

În acest corpus de texte apar unele idei ce par să exprime atât filosofia lui Brâncuși, cât și „principiile dadaiste”. În esență se face elogiul mișcării Dada (singura care înseamnă libertate, „zeul Dada” aducând chiar „cheia Paradisului”) și al acțiunii. Artă de imitație și reprezentanții ei (artiști aserviți care au ucis „bucuria de a crea”) sunt disprețuiți, deoarece reproducerea exactă oprește evoluția spiritului.

Brâncuși a avut o raportare reală la curentele principale ale artei moderne și îndeosebi la primitivism, expresionism, abstracționism, dadaism și cubism. Se remarcă o comuniune de idei a artistului român cu artiștii avangardiști de marcă (Rousseau, Kandinsky, Marc, Mondrian, Klee etc.) și de asemenea o preluare a unor tehnici folosite de ei (tehnica asamblării, crearea de obiecte-sculpturi și obiecte umoristice, modul de reconfigurare a grupurilor mobile, înclinarea spre forme arhetipale).

Cu toate acestea Brâncuși își declina apartenența la vreunul din curentele secolului XX. Admitea că este un „foarte înaintat modern în arta lui”, dar este „atât de românesc”, iar „noul” lui venea din „ceva foarte vechi”. Pentru el arta cea mai desăvârșită a fost creată de „omul primitiv” (în timpul „copilăriei umanității”) care, ca și copiii, lucra cu multă bucurie.

Credea că doar românii și africanii au știut să sculpteze într-adevăr în lemn, păstrând „arta cioplierii” lui și reținând astfel „arta reînsuflețirii materiei”, deoarece au scăpat de influența civilizației mediteraneene. După el, în spațiul european tradiția a fost întreruptă în timpul Renașterii. Considera autentice „arta populară subconștientă” și artele care erau „apanajul sau auxiliarul” Religiei.

Prin arta sa, al cărei „primitivism” și modernism extrem le recunoștea, el încerca mereu să atingă „sensul cel mai adânc al lucrurilor” (care este o esență de natură spirituală). În acest fel opera de artă este universală și mereu actuală, deoarece ea exprimă ceea ce nu se supune morții, fiind însă o mărturie și asupra epocii (moderne) în care trăiește artistul.

5) Brâncuși a fost primul și cel mai mare sculptor al artei moderne, având o influență uriașă asupra sculpturii secolului XX (în special în cea de-a doua parte a sa). Artă brâncușiană este una purtătoare de idei, și de atunci sculptura modernă și apoi cea contemporană au tins să devină mai pronunțat un act de concentrare intelectuală. Pentru prima oară de la Evul Mediu, opera de artă nu mai este o simplă reproducere a unei realități sensibile, ci este ridicată „la rangul de idee, ceea ce o definește totodată ca obiect” (I. Glass).

Diverse aspecte convenționale ale operei lui Brâncuși au influențat și sculptorii din prima jumătate a secolului XX (Lehmbruck, Modigliani, Arp, Noguchi, Moore), mai ales că după 1910 practic toți au fost obligați să ia o atitudine față de ea (de altfel foarte mulți au trecut pragul atelierului său).

Mai ales între lucrările lui Brâncuși și Wilhelm Lehmbruck s-au constatat asemănări privind opoziția față de tradiția antică și renașcentistă, concepția unor lucrări, același sens al „dematerializării”, metoda cioplierii directe, confruntarea lor cu arta culturilor extraeuropene, aprecierea vieții și muncii solitare și independente (interiorizare care pe Brâncuși l-a dus la o stare de „profunditate meditativă”), tendința de „ascensiune” a lucrărilor (prin „anularea” și dizolvarea materiei), dezvoltarea unui limbaj universal al formelor.

Hans Arp a învățat de la Brâncuși tratarea suprafețelor sculpturii în vederea obținerii „forme pure” și repetarea aceluiasi element, și a creat imagini de „meditație abstractă” (din colaje) ce aveau o probabilă origine în înclinația mistică a lui Brâncuși.

Ossip Zadkine a folosit și el procedeul cioplierii directe introdus de Brâncuși, și chiar stilul său numit (de el) „ovoidism stilizat” pare să fi fost influențat de operele lui Brâncuși.

Alberto Giacometti are în comun cu Brâncuși atitudinea spirituală și tendința spre puritate și sinceritate, și în general tendința de simplificare a formelor.

Isamu Noguchi, care a fost asistentul lui Brâncuși, a suferit o influență puternică a acestuia asupra sculpturii sale abstracte, timpurii (observabile în claritatea formei și tratarea materialului de lucru). Într-o discuție cu el, Brâncuși a lămurit și ideile sale privind abstractizarea, care este permisă doar cu condiția sa de a nu se face „abstracție de natură”.

6) Pentru a ilustra modul de reprezentare artistic al unor aspecte spirituale de către Brâncuși în opera sa, au fost interpretate trei lucrări de facturi diferite: *Coloana fără Sfârșit*, *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)* și *Pasărea în văzduh*.

6a) *Coloana fără sfârșit* este prima temă brâncușiană (1909) consacrată „seriei și operei unice”. Rod al unor „îndelungi meditații”, versiunea ei monumentalizată de la Târgu-Jiu reprezintă o „chintesență a operei brâncușiene”, un *opus magnum* a sculpturii secolului XX (B. Brezianu). Scopul ei era unul comemorativ, gândită de Brâncuși ca un monument al recunoștinței față de eroii gorjeni care s-au jertfit în războiul de întregire (1916).

Sursa de inspirație a *Coloanei* este din arta populară românească (inclusiv din Gorj), forma ei caracteristică fiind asemănătoare stâlpilor tradiționali de poartă, de cerdac sau din cimitir. Ea reprezintă în esență un „motiv simbolic arhaic”, monumentalizat și construit din fontă alămită (1937-1938).

Decriptarea simbolismului arhaic al *Coloanei* a condus la găsirea unor semnificații profund spirituale a acesteia.

Privită ca stâlp funerar, ea simbolizează „Coloana cerului”, „Arborele cosmic” și „Axul lumii” și este încărcată cu „puteri magice”.

Ca „Arbore cosmic” (Brâncuși numește *Coloana fără sfârșit*, planta exotică) ea înlesnește comunicațiile între pământ și zonele cosmice, ale eroilor și oamenilor inițiați (ea în sine este astfel o „Cale a eroilor” pe verticală).

Pentru morți *Coloana* se poate numi și „scară la cer” (denumire dată de Brâncuși în fața ei), ce face aluzie la „scara vâmlor văzduhului” care urcă până la „Poarta Raiului”, accesibilă sufletelor morților, în care fiecare treaptă (a viciilor) este o vază străjuită de un înger și un diavol.

Coloana poate reprezenta însă și trunchiul de lemn al „bradului” sau „suliței” mortului, făcând trimitere la ritul înmormântării pentru cei decedați în floarea vârstei.

Acest brad mitic este conceput în mitologia românească precreeștină ca un „reflex în oglindă” al lumii de aici, mai puțin dorul și mila caracteristice lumii noastre, care trebuie să dispară pentru a face posibil actul transcendenței propriu-zise. Așa se explică dorința lui Brâncuși de a se face fântâni și de a planta flori de câmp lângă *Coloană*, deoarece apa și florile care se află la rădăcina bradului mitic sunt menite să vindece de dor sufletele morților (pe „ăi călători”). Nu trebuie uitat că prin textele ceremonialului funerar, Gorjul natal al lui Brâncuși este marele păstrător al mitului Marii Treceți (I. Pogorilovski).

Stâlpul cerului este o coloană mitică având mai multe caturi, reprezentând nivelurile cosmice situate între pământ și cer, care în cazul *Coloanei* pot fi reprezentate de module (în simbolistica sa universală, rombul are și el semnificația contactelor și schimburilor dintre cer și pământ, între lumea superioară și cea inferioară). Conform tradițiilor arhaice, între pământ (lume, om) și cer există o analogie bazată pe o corespondență magică: viața pământească reflectă structura și dinamica siderală (în sensul că ea este o oglindă a unui cosmos magic).

Coloana fără sfârșit (numită de Brâncuși și „osia spirituală”), prin faptul că echivalează cu simbolul arhaic primordial al „Axei Lumii”, reprezintă în esență ascensiunea de la lumea terestră, profană, destructibilă și finită, la lumea celestă, sacră, indestructibilă și infinită.

Coloana reprezintă și „Centrul Lumii” (Brâncuși spera ca *Stâlpul* lui să prindă într-o zi, în jurul lui, „hora lumilor din cosmos”), un „loc” ce nu aparține spațiului profan, ci spațiului sacru („real” prin excelență), unde este posibilă „o rupere de nivel” și comunicarea atât cu Cerul, cât și cu Infernul.

Tot în acest Centru se poate transcende Universul (ca spațiu și timp), obținându-se prezentul etern, atemporal. De aceea „drumul spre Centru” al omului este o definiție generală dată atât metafizicii (care descoperă centrul în *om*), cât și religiei (care îl descoperă în *sacru*). În filosofia indiană însă, acest centru al omului este sufletul (sinele) său și este identic cu Dumnezeu, care prin excelență este sacral (M. Eliade).

Plecând de la faptul că Brâncuși a schițat *Coloana* pe o fotografie a viitorului ei amplasament, sub forma unei funii răsucite sau a unor „funii împletite”, că aceste motive apar foarte frecvent ca ornamente în arta populară din România, că șirul de romburi apare aici adesea sub forma unei simplificări geometrice a două funii împletite, că Brâncuși își lua astfel de modele din ornamentica folclorică gorjenească, *Coloana fără sfârșit* ar putea reprezenta stilizarea geometrică în spațiu a două funii împletite sau a două funii împletite în jurul unui ax central.

Figurarea a două funii (sau șerpi) împletite adesea în jurul unui ax central, este un simbol arhaic și reprezintă, la vechii hinduși, cele două

canale subtile cu polarități opuse ale corpului uman, împletite în jurul canalului central, prin care se ridică la inițiații energia sacră și fundamentală a ființei umane. Trezirea acestei energii echivalează de asemenea cu „ruperea nivelului ontologic” și deci cu o realizare conștientă a „simbolismului Centrului” (M. Eliade).

Înșiruirea unui același motiv geometric (module romboedrice identice, numite de Brâncuși „mărgelile” sau mătăanii) în lungul unui ax central sugerează simbolismul axial de origine indiană al „Lanțului lumilor” (Șiragul de mătăanii) și al lui *sūtrātma*: axul central (sau firul) este Divinitatea sub aspectul ei creator (dar și nemanifestat, adică „ascunsă” în creația sa ca ax nevăzut ce susține lumile), modulele fiind lumile create (manifestarea universală) de ea. Forma lor romboedrică exprimă foarte bine ciclul fiecărei lumi (începutul, maximul de dezvoltare și finalul ei), care este legat de fazele respirației Creatorului: inspirație, apnee și expirație (Brâncuși spunea despre „mărgelile” că reprezintă respirația omului și ritmul ei). Urmează ciclic și o distrugere a fiecărei lumi, succedată de crearea următoarei.

Se remarcă și un simbolism temporar deoarece desfășurarea manifestării cosmice are loc doar într-un singur sens.

Galbenul strălucitor al *Coloanei* sugerează și epifania Divinității ca „stâlp de aur”, „stâlp de lumină” sau „stâlp de foc” (Brâncuși de altfel dorea ca prin *Coloana* lui să sculpteze „trăsnetul” – V.G. Paleolog). O sinteză a miturilor cosmogonice indiene duce la concluzia că Brahman ca soare transformat în stâlp de lumină (*Axis mundi*) separă și sprijină Cerul de Pământ, după spargerea oului primordial al creației (S. Al-George). În urma acestui act divin, din ou au țâșnit lumina, formele, spațiul și lumea întreagă ca manifestare duală. În acest stâlp cosmic sălășluiesc toți cei 33 de zei ai panteonului vedic.

În Biblie tema focului și a luminii au fost și ea asociată divinității, Dumnezeu apărând tot ca un „stâlp de foc”, ce lumina calea izraeliților din pustiu. Brâncuși declara laconic că aceasta lucrare ar putea să simbolizeze ceea ce „slujește” un preot, fapt ce indică de asemenea o epifanie uranică a *Coloanei*.

Interpretarea *Coloanei* ca reprezentare a Divinității ar explica și poziționarea ei după Biserica „Sf. Apostoli” și interpretarea întregului Ansamblu Monumental „Calea Eroilor” (o veritabilă *Via Sacra*) ca un drum simbolic de reîntoarcere a eroilor gorjeni, prin jertfa lor pentru țară și credință, la Dumnezeu. Iar într-un sens mai larg, această reîntoarcere evolutivă este o „cale eroică” pentru orice om care simte nevoie de a-și întâlni Creatorul.

6b) Sculptura Regele regilor (Spiritul lui Buddha), lucrată într-un

stil tradițional popular românesc, voit artizanal, este un „compozit” format din mai multe elemente, a căror formă face trimitere atât la motivele ornamentale din folclorul românesc, cât și la simbolurile sacre tradiționale indiene (și nu numai). Din punct de vedere folcloric românesc, lucrarea face în general trimitere la formele unor stâlpi de cerdac sau de poartă, la stâlpii de moară sau din pragul casei, la bastoane, bâte ciobănești, tipare de caș, pecetare, așchii de șpanin, coloane discofore sau la forme sculpturale funerare, cum ar fi stâlpii de mormânt, pietre de mormânt, cruci și troițe. Unele motive ornamentale de pe porțile de lemn sau de pe diverse obiecte de mobilă pot face de asemenea trimitere la sculptura brâncușiană.

Modulul bazal este foarte asemănător tipului de ornament „măr cu oglinzi” de pe stâlpii de cerdac ai caselor de lemn din România. **Forma spiralată** seamănă cu un șurub de la un teasc de struguri sau pentru semințele plantelor oleaginoase, dar și stâlpilor de cerdac în torsadă și motivului ornamental al funiei răsucite, adesea sculptat în relief pe stâlpii de poartă.

Secțiunea transversală triunghiulară a celor **cinci muchii proeminente**, situate pe fața anterioară a **modului median** al sculpturii, face trimitere la motivul „dintelui de lup”, element ornamental crestă de obicei la marginea stâlpilor porților de lemn.

Ovoidul („capul” statuii) poate fi asemuit și el cu elementul de tip „măr” din constituția stâlpilor de cerdac. Discuri de lemn poziționate pe verticală apar și la partea superioară a crucilor de lemn din Oltenia. Ovoidul poate face trimitere și la cercurile și ornamentele circulare numite „rozete”, care împodobesc frecvent stâlpii porților de lemn din România.

Forme asemănătoare cu **elementul coronar** de pe capul statuii, care fac trimitere la „coarnele de consacrație”, se regăsesc adesea pe vechii stâlpi funerari, în cadrul porților de lemn sau pe suprafața stâlpilor acestora și de asemenea pe coama caselor și porților de lemn din România (ca „ciocârlani”).

Comentariul indian al sculpturii *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)* este justificat atât din punct de vedere iconologic, cât și datorită plănuitei amplasări a acesteia în Templul din Indore, influenței Muzeului Național al Artelor Asiatice Guimet asupra lui Brâncuși și fascinației îndelungate a artistului pentru religiile și filosofii din spațiul indo-tibetan. Onomastica sa buddhistă face trimitere la spațiul mitic și la simbol și de aceea este evident că lucrarea nu este doar o simplă reprezentare a anatomiei umane, ci mult mai mult decât atât. Decodarea sculpturii a fost realizată astfel din perspectiva simbolismului sacru indian, ținând cont nu numai de descrierea fizică a corpului omenesc, ci și de cea subtilă a acestuia, conform „spiritului” buddhist (yoghin). Interpretarea indianistă a lucrării s-a realizat mai întâi pentru fiecare element simbolic, ca apoi să fie prezentată

semnificație sa generală.

1. **Forma spiralată** o simbolizează pe *kuṇḍalinī*, energia cosmică aflată în stare latentă în orice ființă umană, reprezentată în mituri sub forma unui șarpe încolăcit în jurul său de trei ori și jumătate. Plecând de aici, se poate face o echivalarea iconologică între lucrarea *Regele regilor* și imaginea clasică a zeului suprem *Viṣṇu*, meditând pe corpul încolăcit al lui *Ananta (Śeṣa)*, șarpele cosmic.

2. **Modulul bazal** este susceptibil de două interpretări: a) centrul mistic bazal *mūlādhāra-cakra*, elementul „pământ” sau, prin extensie, dimensiunea terestră (sau a materiei) și b) o reprezentare a Divinității (*Śiva*) sub aspectul ei latent, nemanifestat. Astfel, întreaga sculptură amintește de imaginea zeiței *Śakti* stând deasupra corpului întins și nemișcat al lui *Śiva*.

3. **Modulul median („trunchiul”)** este o reprezentare certă a corpului subtil vital, văzut ca un substrat al organismului fizic. Cele **cinci muchii transversale** de pe fața anterioară simbolizează cele cinci *cakra*-suri care se suprapun trunchiului uman, văzute însă ca niveluri (regiuni, planuri) cosmice, într-o relație ierarhică. Ele reprezintă și elementele cosmice fundamentale: pământ (în bază), apă, foc, aer și eter.

Șanțurile verticale de pe laturi simbolizează cele trei *nāḍī*-uri fundamentale: *īḍā*, *pingalā* și *suṣumṇā*. Ele fac trimitere și la modul în care sunt drapate veșmintele lui Buddha: cele două falduri (cu motive serpentiforme) din mâna stângă reprezintă canalele *īḍā* și *pingalā*, iar cel din mâna dreaptă îl reprezintă pe *suṣumṇā*.

Corpul prismatic (element de tranziție) din extremitatea superioară a modulului median ar putea reitera, prin striatiile sale orizontale, ideea celor cinci planuri microcosmice inferioare.

4. **Trunchiul de con („gâtul”)** simbolizează o tendință de spiritualizare progresivă și de întoarcere la unitate. În plus, striatiile sale ar putea să reprezinte cele șapte forme ale corpului cauzal (sau „intermediar”).

5. **Ovoidul („capul”)** este o reprezentare a „Oului cosmogonic”. Capul, prin opoziție cu modulul bazal care reprezintă dimensiunea terestră, poate semnifica și zona celestă. Prin experiența trezirii și ridicării *kuṇḍalinī*-ei se „unifică Cerul și Pământul”, realizându-se astfel o *coincidentia oppositorum* la nivel cosmic. Reunificarea celor două „cupe” opuse înseamnă, la nivel macrocosmic, refacerea „Oului cosmogonic” (a Cosmosului originar), iar la nivel microcosmic restaurarea stării adamice, unitare, androgine și paradisiace a începutului.

6. **Orificiile largi („ochii”)** din capul statuii reprezintă centrele de forță sau lotușii mistici care se găsesc la nivelul capului și care sunt puși în general în legătură cu funcțiile cognitive. Este vorba în primul rând de *ājñā-cakra* („ochiul lui *Śiva*”) care dă clarviziune. Cele două goluri laterale

pot fi interpretate ca fiind doi centri secundari, *manas-cakra* și *soma-cakra*, puși în legătură cu formarea și reprezentarea ideilor, și respectiv cu logica și unele forme de „idealizare creatoare”. Tot aici mai există și un lotus („cetatea fără fundații”) ce include echivalentul uniunii *Śiva-Śakti*, care trimite tot la *coincidentia oppositorum* și la „Oul cosmogonic”.

Golurile respective ar putea sugera și o minte golită de gânduri sau conștiința primordială (mintea originară) numită de tibetani *Rigpa*.

7. **Lotusul** de pe capul statuii *Spiritul lui Buddha* (sau **coroana Regelui regilor**) reprezintă centrul *sahasrarā-cakra*, situat în creștetul capului (deasupra fontanelei). În mijlocul acestui lotus ajunge *kuṇḍalinī* după parcurgerea *cakra*-surilor inferioare, experimentându-se unirea finală a lui *Śakti* cu *Śiva*, care semnifică obținerea transcendenței de către yoghin.

„**Tivul**” dintre lotus și ovoid, care le separă într-un mod net, simboliza faptul că *sahasrarā-cakra* este situată deasupra capului, nemaipartinând nivelului corporal, deoarece reprezintă dimensiunea transcendenței care se află dincolo de Univers (macrocosmos), al cărui corespondent ontologic este corpul uman (microcosmosul).

Cele trei **vârfuri triumphiulare** ale **coroanei**, văzute din fiecare latură a lucrării, pot fi interpretate ca reprezentând curentul întreit de energie din tantrism: *suṣumṇā* în centru și de o parte și de cealaltă *īḍā* și *pingalā*, care se apropie de vârful central. Ele mai pot întruchipa: *trikāla* (timpul întreit), Triplul Giuvaier, tripla manifestare divină, cele trei *guṇa*, tridentul și *vajra*. Coroana poate fi și o emblemă solară, vârfurile fiind razele. Cei trei dinți ai coroanei și ochiul unic, împreună cu „șarpele” din baza lucrării, pot face trimitere și la zeul *Śiva*.

Aspectul columnar al statuii, datorat lipsei membrelor, este legat de poziția corpului uman (dreaptă) în timpul ascensiunii energiei *kuṇḍalinī*.

Impresia de rigiditate pe care o degajă statuia este pusă în legătură cu starea corpului unui yoghin eliberat, în etapa finală *unmani* (fără minte).

Înălțimea apreciabilă a sculpturii semnifică un statut ontologic superior de care personajul se bucură, adică a unui om trezit la „adevărata realitate”, de natură transcendentală.

Prin lucrarea *Regele regilor* (*Spiritul lui Buddha*) Brâncuși a dorit să pună în evidență microcosmosul uman subtil, a cărui structură este o reflectare în mic a structurii macrocosmosului (ambele având în centru „Arborele Vieții” sau *Axis Mundi*). Mai mult, el relevă chiar posibilitatea depășirii întregului Cosmos, pentru a ajunge la Spiritul Universal, aflat dincolo de spațiu și timp.

Întreaga lucrare poate fi interpretată și biblic, plecând de la „șarpe” și de la „măr”. Astfel, **forma spiralată** reprezintă șarpele, **modulul bazal** semnifică fie „mărul”, fie starea paradisiacă a începutului, a perfecțiunii, a

unității și a coincidenței contrariilor (adică a lui Adam înainte de a fi supus „operației” divine prin care a apărut Eva), **modulul median** reprezintă „pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului” din „mijlocul raiului”, **ovoidul („capul”)** semnifică aceeași stare paradisiacă a unității originare, redobândită însă prin reconcilierea contrariilor (de tip bine/rău). Ovoidul poate fi și „rodul” din „pomul vieții”, care conferă nemurire.

Lucrarea *Regele regilor*, văzută ca un stâlp pe care este înfășurat un șarpe, poate sugera atât „șarpele de aramă” ridicat pe stâlp de Moise (pentru a vindeca evreii mușcați de șerpi), cât și ideea de înălțare a lui Iisus Hristos (plecând de la cuvintele Mântuitorului în convorbirea Sa cu Nicodim). Sunt și alte argumente care ar putea sprijini ipoteza ca *Regele regilor* l-a reprezentat pe Iisus Hristos (după cum relatează Constantin Antonovici): numele de „Regele regilor” dat Mântuitorului încă din primele secole creștine, coroana lucrării, care prin vârfurile de mici dimensiuni face trimitere la „cununa de spini” din timpul patimilor Sale (cele trei vârfuri expuse frontal putând sugera în acest caz Sfânta Treime). Coroana este un simbol solar (vârfurile fiind razele soarelui) iar soarele este o emblemă a lui Iisus (numit și „Soarele Justiției” și „Soarele Adevărului”). Chrisma, monograma lui Hristos, amintește și ea de o roată solară.

De asemenea se poate face și o interpretare în acord cu legendele cosmogonice românești, în care un șarpe primordial (**forma spiralată**) înconjura de nouă ori pământul (**modulul bazal**) – pe care creștea un brad, echivalent al „Arborelui cosmic” (**modulul median**) – pentru a-l proteja.

Asocierea între „șarpe” și „arbore” trimite și la mitul arhaic al monștrilor (șerpi, balauri), paznici ai „Arborelui Vieții” sau al unei zone consacrate prin excelență, ai unei substanțe sacre, ai valorilor absolute, cum ar fi nemurirea, tinerețea veșnică, știința binelui și răului etc.

6c) De-a lungul perioadei 1910-1940, în care Brâncuși realizează seria *Păsărilor*, se constată o variație atât a materialelor sale de lucru, cât și a formei acestora (spre simplificare), de la bombată (*Măiastra* din 1910) până la fusiformă (*Păsărea în văzduh*), creând impresia de desprindere, zbor și elevație spirituală. Dezvoltarea unicului motiv al „păsării” a dus la crearea a aproape 30 de versiuni.

Trei Păsări în spațiu (de bronz, marmură albă și marmură neagră) urmau să fie adăpostite într-un Templu al Eliberării, pe care Brâncuși intenționa să îl ridice la Indore. În centru era *Păsărea de aur*, asupra căreia cădea brusc o rază de lumină din fanta din boltă, atunci când soarele era la zenit.

Templul avea o semnificație sacră și inițiatică fiind în acord cu concepțiile cosmomitologice indiene: exteriorul era o reprezentare plastică a

„Oului Lumii”, iar interiorul era asimilat cu grota inițiatrică și cu caverna inimii, fiind un Centru al Lumii.

Păsările brâncușiene trebuiau și ele să răspundă exigențelor simbolice cerute de templu și să aibă semnificații precise în cadrul concepțiilor filosofiilor indiene.

Sub aspect mitic general, pasărea simbolizează sufletul omenesc și în același timp relațiile (de intermediere) între cer și pământ. În ritualismul vedic de pildă, altarul sacrificial – „instrument” ce proiecta insul în esența sacră a universului – avea forma unei păsări, deoarece aceasta reprezenta chiar insul în ipostaza sa ascensională. Zeul focului Agni, care mijlocește între cer și pământ este și el numit „Pasărea de aur”.

Pasărea simbolizează spiritul (sufletul) individual, care prin intermediul „Stâlpului cosmic” poate ascensiona și ajunge la Spiritul universal, simbolizat de soare. Iar Pasărea-suflet și „Stâlpul cosmic” (*Axis Mundi*) sunt consubstanțiable, fiind de natura focului, a aurului și a luminii.

Tot în India pasărea simbolizează sufletul omului care se ridică în zbor și se așează ierarhic pe crengile „Arborelui Lumii” (imagine cvasiuniversală, regăsită și în Occident). În upanișade sunt două păsări ce stau îmbrățișate pe Arborele Vieții: Pasărea-Suflet (care uneori este numită și „pasăre migratoare”) semnificând sufletul individual, condiționat, ce evoluează însă spre un loc suprem și paradisiac care îl va feri definitiv de amenințarea transmigrării, și Pasărea-Soare ce reprezintă sufletul universal (care este pură cunoaștere), liber de condiționări.

În lumea musulmană păsările sunt suflete angajate într-o căutare inițiatrică (de exemplu în Coran sufletul e un șoim) și însuși Dumnezeu este înfățișat ca o pasăre cu aripi de aur.

Pasărea este și principala epifanie a Marii Zeițe din neolitic, simbol ce a fost preluat din tradițiile „pagâne” de către creștinism, reprezentând constant sufletul și zborul mistic.

În mitologia protodacă existau „păsări solare”, iar în mitologia română, pe lângă „păsările-suflet”, mai multe categorii de păsări mitice, așa cum sunt Pasărea Măiastră, Pajura și Pasărea de foc.

Pasărea Măiastră brâncușiană pusă pe un soclu cu motivul *Coloanei Infinite*, amintește foarte bine de pasărea sufletului, care se pune pe stâlpii de mormânt românești. Forma *Păsărilor în văzduh* seamănă și ea cu forma colonetelor duble galbate (ce îmbracă exterior motivul funiei) de la pridvorul caselor de lemn gorjenești. Forma lor seamănă izbitor și cu motive ornamentale arhaice (eliptice, cu aspectul exterior al funiei), din epoca bronzului, găsite pe seceri de bronz în Sighetu Marmației.

Numeroși exegeți consideră că la originea *Păsării măiastre* se afla aceste mituri din spațiul românesc și în special al Măiastreii (care descinde

din păsările antice, așa cum este Pasărea Phoenix a tradiției greco-romane) și al Pajurei (tot de natură solară, cu origini în tradițiile agrare ale românilor).

Este posibil și ca arta egipteană și bizantină să fi oferit alternative de imitație, prin stilizarea formei și respectiv prin culoarea aurie.

Scopul lui Brâncuși a fost acela de a rezolva „faimosul binom: materie și spirit prin lumină” (V. G. Paleolog). Această problemă a rezolvat-o prin „polizarea extremă” a metalului și prin „potrivirea curbilor cu undiri ale luminii”, creându-se astfel impresia că lumina pătrunde și se „aciuieste în sânul metalului” (V.G. Paleolog). „Pasărea de aur” pare într-adevăr că „absoarbă lumina solară” și că devine „suprema expresie a transcenderii” (C. G. Welcker).

Păsările în văzduh reprezintă „esența zborului” și sunt un simbol al „eliberării spirituale”, al pătrunderii în „sfere mai înalte de puritate spirituală”. Aici artistul s-a străduit cel mai mult să caute absolutul.

C. G. Welcker crede că *Pasărea de aur* este o „tardivă abstracție a secolului XX”, care, prin faptul că unește din nou zborul păsării și al sufletului, reînvie tot „simbolismul trecutului”. Ea exprimă simbolic o „realitate interioară”, mai precis ceea ce este esențial despre Ființă: „forma sa specifică”, cu „mișcările” și „ritmul fundamental” al ei.

Păsările sunt considerate de asemenea fie o reprezentare a „esenței feminine” (D. Lemny), fie o „imagine a sexualității duale” ce exprimă o stare exaltată, dată de „reunificarea sexelor” (Chave). În *Leda* este din nou prezentă ambiguitatea sexuală (într-o manieră abstractă), atât a violatorului (Zeus cu lebăda), cât și a violatei (Leda). Geist numește și el *Leda* o „pasăre abstractă”.

Brâncuși spunea în felul său aforistic și laconic că prin *Păsările sale* a vrut să redea „harul”, „zborul” (sau „esența zborului”), cel „mai adânc” și „imponderabilul” într-o formă concretă.

Ea reprezintă și un „duh călător”, avântat în „zborul suprem” pe „drumul luminei” sau altfel spus spiritul descătușat de materie (în avântul lui spre cer, purtat de dorul de Dumnezeu). De altfel spunea în mod clar că *Păsările sale* sunt „jubilații ale spiritului, descătușat, eliberat din materie” (apud Zărnescu).

În ceea ce privește semnificația plasării *Păsărilor sale* în Templul din Indore („al contemplației și al eliberării”), referitor probabil la *Pasărea de aur* el spunea că trebuie contemplată atunci când, la o anumită oră, soarele va cădea pe ea (după I. Pogorilovschi, *Măiastra* este chiar „principiul arhitectonic” edificator și „factorul de cristalizare” a întregii idei a Templului din Indore).

Reflexele luminii de pe suprafața *Păsărilor* din bronz pot să sugereze un suflet captiv (de natura luminii, a focului și a aurului), o solidaritate primordială a spiritului cu materia și posibil să facă trimitere și la vârsta de aur a omenirii (care se întoarce în mod periodic, după tiparul „vârstelor cosmice” ciclice).

7. Ca o concluzie generală și finală, Brâncuși a fost un artist-filosof cu o gândire mito-religioasă de sorginte arhaică și tradițională, ce pare să provină din straturile profunde ale tradiției mito-religioase specifice spațiului sud-est european și carpato-dunărean.

Creațiile sale sunt legate de reveria magico-mitică a păgânismului popular. Valorificând o experiență magico-simbolică (ce ține de imaginarul mitico-magic al satului natal) acumulată în copilărie, el s-a sustras la Paris procesului de desacralizare la care existența simbolică este supusă de către civilizația tehnică și științifică.

Întâlnirea sa cu avangarda artistică pariziană, descoperirea lumii arhaice și primitive, procesele de „interiorizare” (ce pot fi puse și ele în paralel cu tendințele epocii) prin care s-a „autodescoperit” (regăsind concomitent și „prezența în lume” specifică omului arhaic) l-au făcut să descopere sursa primordială a artei populare românești, de la care pleacă în general formele pe care le-a plăsmuit începând cu anul 1907.

Mai concret, Brâncuși a preluat în noua sa artă simboluri sacre și universale mai ales din arta populară românească, de sorginte neolitică, și le-a dat un sens modern (vezi *Păsările*, *Coloana fără sfârșit* și *Regele regilor* analizate în această teză). Se pare însă că a suferit și alte influențe „primitiviste”, în special de la arta africană și de la arta și metafizica din spațiul indo-tibetan.

Viziunea sa filosofică și religioasă era una arhaică, aceea a unui Cosmos viu și magic, în care orice lucru (însuflețit sau nu) are „spirit” (suflet), și în care spiritul și materia (și oricare altă dualitate) formează o unitate. Unul din cele mai constante scopuri în arta sa a fost acela de a reprezenta acest „spirit” din ființe, lucruri și fenomene, ce ține de sacru și de lumea nevăzută.

O astfel de căutare spirituală care este arta lui Brâncuși are la origine în primul rând educația religioasă pe care el a primit-o în ambianța hobițeană a copilăriei sale, adică a unui creștinism ortodox tolerant față de un ansamblu de idei și practici precreștine panteist-animiste, numit de el „filosofia naturalității” strămoșești (o *philosophia perennis*). La acest „creștinism cosmic” moștenit s-au adăugat ulterior și alte convingeri religioase și filosofice proprii (unele de sorginte

orientală) și concepțiile sale artistice, iar cristalizarea în timp a acestui ansamblu a dus la o viziune brâncușiană specifică asupra vieții și artei, care ulterior s-a materializat în opera sa.

Spiritul din materiale îl descoperea ciopliind direct piatra sau lemnul, dar după o pregătire prealabilă, în care sufletul artistului se „armoniza” cu cel al materiei respective. Mâna care cioplește, „gândește” și în același timp urmărește „gândul materiei”, desemnează un proces meditativ ce nu poate fi explicat rațional, și denotă mai degrabă folosirea „intuiției” artistice. Această „colaborare intimă între artist și materialul folosit” îl duce însă la „esențializare” și la „forma ideii în sine”.

Brâncuși a reușit să transmită sacralitate operei pe care a creat-o, aceasta fiind resimțită de către numeroase persoane, care i-au descris atelierul în termeni de „catedrală”, „templu” și „sanctuar”. Chiar capodopera sa de la Târgu-Jiu, Ansamblul Monumental (format din *Masa Tăcerii*, *Poarta Sărutului*, *Coloana Infinită*) dispuse pe un ax ce străbate orașul de la vest la est, pare că alcătuiește un uriaș templu, pe linia vechilor sanctuare din Egipt, India, Mexic, Stonehenge, Grecia etc.

Brâncuși a fost primul sculptor modern, prin faptul că a întrerupt tradiția artistică academică (ce întreținea ideea renascentistă după care scopul artei era acela de a reproduce aparențele naturii) și a creat o sculptură nouă, nonfigurativă (ce reprezenta „ideea în sine” a lucrurilor).

El a fost influențat de curente ale artei moderne (în special de expresionism, cubism, abstracționism și dadaism) preluând de la acestea și unele tehnici artistice. Avea și idei filosofice – unele mistice – asemănătoare cu cele ale altor mari artiști avangardiști.

Se pare însă că apropierea sa de mișcările avangardiste a făcut-o cu scopul de a înțelege care este viitorul lumii artistice aflate în plină „criză a reprezentării” (clișeu al secolului XX). A văzut însă numeroase „încercări”, dar nu „Sursa Artei”, pe care el o căuta înfrigurat. Aceasta a găsit-o la începuturile artei populare românești, în adâncimile materialelor în care cioplea direct și de asemenea în el însuși, prin procese profunde de introspecție. Iar această sursă era în mod constant „spiritul” cel „veșnic viu”, pe care căuta mereu să îl reprezinte într-o formă vizibilă și artistică (ceea ce l-a condus la o artă nonfigurativă).

A rămas astfel un artist independent, care a creat o artă spirituală și universală. Influența lui asupra sculpturii moderne (al cărei promotor este) a fost uriașă, ea continuându-se mai departe în cea contemporană.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, Ioan**, *Cu Brâncuși la Târgu-Jiu, în Omagiu 100 – Brâncuși*, Comit. de Cult. și Ed. Soc. al Jud. Gorj, Tg.-Jiu, 1976.
- Al-George, Sergiu**, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, Ed. Herald, București.
- Anonymous**, *Master of Form*, în *Time*, LXVI, 14 nov. 1955, p.88-89.
- Antonovici, Constantin**, *Brâncuși maestrul. Mărturii, amintiri, exegeze*, Ed. Semne, 2002.
- Arbore, Grigore**, *Futurismul*, Ed. Meridiane, București, 1975.
- Argan, Giulio Carlo**, *Arta modernă, vol.II*, Ed. Meridiane, București, 1982.
- Avram, Vasile**, *Creștinismul cosmic – o paradigmă pierdută?*, Ed. Saeculum, Sibiu, 1999.
- Bach, Friederich Teja, Constantin Brancusi, Metamorphosen Plastischer Form, Dumont Bucherverlag, Köln, 1987.**
- Balas, Edith, a**, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1998.
- Balas, Edith, b**, *Brancusi and his world*, Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, 2008.
- Bell, Julian**, *Oglinda lumii. O nouă istorie a artei*, Ed. Vellant, București, 2007.
- Bernard, Edina**, *Arta modernă (1905–1945)*, Ed. Meridiane, București, 2000.
- Blaga, Lucian**, *Zări și etape*, Ed. Humanitas, București, 2003.
- Bogza, Geo**, *Zbor peste pol. Pasărea Măiastră*, în *Contemporanul* (București), 17 aprilie 1964, p.73.
- Brezianu, Barbu, a**, *Brâncuși, vorbe de dor*, Rev. Amfiteatru, oct.1966, nr.5.
- Brezianu, Barbu, b**, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București, 1998.
- Buliga, Lory Sorin, a**, *Capodopera nerealizată a lui Brâncuși: „Templul Descătușării” din Indore*, Antemeridian & Postmeridian, Ed. Clusium, Cluj, p. 73-77, 2001.
- Buliga, Lory Sorin, b**, *Sursele filosofiei creatoare la Constantin Brâncuși, „Caietele Columna”, nr. 4 (37), p. 9-12, 2001, Tg.-Jiu.*
- Buliga Lory Sorin, c**, *Simbolistica sacră a „Templului eliberării” din Indore*, Litua, Studii și cercetări, Ed. Rhabon, vol. X, p.239-264, Târgu-Jiu, 2004.
- Buliga, Lory Sorin, d**, *Brâncuși – religiozitate, filosofie și artă*, Ed. Universitaria, Craiova, 2008.

- Buliga, Lory Sorin, e**, *Simbolistică sacră în opera lui Constantin Brâncuși: Cumințenia pământului, Regele regilor (Spiritul lui Buddha), Templul din Indore*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009.
- Burnham, Jack**, *Beyond Modern Sculpture*, New York, 1962.
- Cabanne, Pierre**, *Brancusi*, Ed. Terrail / Édigroup, Paris, 2006.
- Chassé, Charles**, *Fovii și epoca lor*, Ed. Meridiane, București, 1978.
- Chave, Anna**, *Princess X / Prince's Sex: le dimorphisme sexuel dans la sculpture de Brancusi*, în *Princesse X*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1999.
- Châtelet, Albert, Groslier, Bernard-Philippe**, *Istoria Artei (Larousse)*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2006.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain**, *Dicționar de simboluri*, vol.1,2,3, Ed. Artemis, București, 1994.
- Ciotori, D. N.**, *Constantin Brancusi*, La natione roumaine, Paris, X, 1957, p.2.
- Ciucă, Eugen**, *Brâncuși la Târgu-Jiu*, în *Contemporanul* (București), nr.16, p.6, 1964.
- Comarnescu, Petru**, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish**, *Hinduism și buddhism*, Ed. Humanitas, București, 2006.
- Costian, Dan**, *Adevărul despre Yoga*, Ed. Valmy, 1993.
- Courthion, Pierre**, *Curent și tendințe în arta secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1973.
- Cuțescu-Storck, Cecilia**, *O viață dăruită artei*, Ed. Meridiane, București, 1966.
- Dachy, Marc**, *Dada. Revolta artei*. Ed. Univers, București, 2007.
- David, P. I.**, *Aniversări – comemorări*, în *Biserica ortodoxă română* (București), anul XCIV, nr. 3-4, p.325-327, 1976.
- Davidescu, Mișu**, *O nouă și strălucită mărturie a civilizației strămoșilor noștri – tezaurul de la Hinova*, Magazin istoric, nr.6 (171), iunie 1981, p.4-13.
- Deac, Mircea, a**, *Constantin Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1966.
- Deac, Mircea, b**, *Brâncuși – surse arhetipale*, Ed. Junimea, Iași, 1982.
- Debicki, Jacek, Favre, Jean-François, Grünwald, Dietrich, Pimentel, Antonio Filipe**, *Istoria artei. Pictură, sculptură, arhitectură*, Ed. Enciclopedia RAO, București, 1998.
- Dreyfus, Albert**, *Brancusi*, în *Cahiers d'Art*, 2/2, 1927.
- Dudley, D.**, *Brancusi*, în *Dial*, LXXXII, p.123-130, 1927.
- Dumitrescu, Maria**, *Despre Brâncuși*, în *Astra*, nr.5, p.6, 1967.

- Eliade, Mircea, a, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- Eliade, Mircea, b, *Drumul spre Centru*, Ed. Univers, București, 1991.
- Eliade, Mircea, c, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol.2, Ed. Științifică, București, 1991.
- Eliade, Mircea, d, *Patanjali și Yoga*, Ed. Humanitas, București, 1992.
- Eliade, Mircea, e, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992.
- Eliade, Mircea, f, *Tratat de istorie a religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1992.
- Eliade, Mircea, g, *Yoga. Nemurire și libertate*, Ed. Humanitas, București, 1993.
- Eliade, Mircea, h, *Imagini și simboluri*, Ed. Humanitas, București, 1994.
- Eliade, Mircea, i, *Brâncuși și mitologiile*, în *Mărturii despre Brâncuși*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001.
- Elsen, A. E., *Temele artei*, vol.1, Ed. Meridiane, București, 1983.
- Evola, Julius, *Yoga secretă a puterilor divine*, Ed. Deceneu, București, 1995.
- Epstein, Jacob, *Let There Be Sculpture*, Putnam N.Y., 1940.
- Geist, Sidney, a, *Brâncuși. Un studiu asupra sculpturii*, Ed. Meridiane, București, 1973.
- Geist, Sidney, b, *Le devenir de La Colonne sans fin*, în *La Colonne sans fin*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1998.
- Geist, Sidney, c, *Leda en question*, în *Leda*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1998.
- Georgescu-Gorjan, Ștefan, a, *Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu – 40 ani de la inaugurare*, în *Arta* (București), nr.10, p.34, 1978.
- Georgescu-Gorjan, Ștefan, b, *Amintiri despre Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1988.
- Georgescu-Gorjan, Ștefan, c, *Templul din Indor*, Ed. Eminescu, București, 1996.
- Georges-Michel, Michel, *Les Montparnasses*, Del Duca, Paris, 1957.
- Giedion-Welcker, Carola, *Constantin Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1981.
- Glass, Ingo Gerhard, *Constantin Brâncuși și influența sa asupra sculpturii secolului al XX-lea*, Ed. Vinea, București, 1998.
- Goldwater, Robert, *Primitivismul în arta modernă*, Ed. Meridiane, București, 1974.
- Gombrich, Ernst H., *Istoria Artei*, Ed. Pro, București, 2007.
- Grigorescu, Dan, a, *Cubismul*, Ed. Meridiane, București, 1972.
- Grigorescu, Dan, b, *Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1980.

- Grigorescu, Dan, c, *Brâncuși și arta secolului XX*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1999.
- Grigorescu, Dan, d, *Brâncuși și arta modernă*, Ed. Universal Dalsi, București, 2001.
- Grigorescu, Dan, e, *Dicționarul avangardelor*, Ed. Enciclopedică, București, 2003.
- Guénon, René, a, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Humanitas, București, 1996.
- Guénon, René, b, *Simboluri ale științei sacre*, Ed. Humanitas, București, 1997.
- Guilbert, Claire Gilles, *Propos de Brancusi*, în *Prisme des Arts*, nr.12, 1957, p.5-7.
- Han, Oscar, *Recollection about Brancusi*, în *Romanian Review*, nr.1, p.121-122, 1965.
- Hasnaș, Nicolae, *O muncă chibzuită*, în *Cuvântul Gorjului* (Târgu-Jiu), nr.18, 9 oct. 1938, p.1-2.
- Hetzler, Florence M., *Brancusi. The Finite and the Infinite*, Brancusi Colloquium, Fordham University, p. 38, 1976.
- Hoffman, Malvina, *Sculpture Inside and Out*, W.W. Norton & Co., N.Y., 1939.
- Hoffman, Werner, *Fundamentele artei moderne, vol. 1, 2*, Ed. Meridiane, București, 1977.
- Horga, Ioan, *Cubismul*, Ed. Meridiane, București, 1994.
- Hower, R. W., *The Man who Doesn't Like Michelangelo*, în *Apollo*, XLIX, mai 1949, p.124-127.
- Iancu, Marcel, *La Brâncuși*, în *Contemporanul*, nr.64, 1926.
- Ianoși, Ion, *Nearta – artă*, Ed. Cartea Românească, București, 1982.
- Ionescu, Radu, *Brâncuși: alte două opere inedite*, în *România literară*, București, 9, 1971.
- Iorga, Nicolae, *Istoria românilor. Oamenii pământului (până la anul 1000)*, vol. II, Ed. Enciclopedică, București, 1992.
- Itu, Mircea, Dumitrescu, Georgiana, *Filosofia și religiile Indiei*. Editura „Orientul latin”, Brașov, 2004, p. 189.
- Jianu, Ionel, a, *Constantin Brancusi*, Ed. Arted, Paris, 1963.
- Jianu, Ionel, b, *Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- Jianu, Ionel, c, *Brâncuși* Ed. Meridiane, București, 2002.
- Lemny, Doïna, a, *Maurice et Morice: chronique d'une amitié*, în *Brancusi & Duchamp*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.
- Lemny, Doïna, b, *Constantin Brâncuși*, Ed. Junimea, Iași, 2005.
- Lemny, Doïna, Velescu, Robert, *Brâncuși inedit*, Ed. Humanitas, București, 2004.

- Lewis, David, a**, *Constantin Brancusi*, Ed. Alec Tiranti, London, 1957.
- Lewis, David, b**, *Brâncuși*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001.
- Liberman, A.**, *Les maîtres de l'art contemporain*, Paris, B. Artaud, 1961.
- Medianu, Apriliana**, *Maestrul Brâncuși*, în *Curentul* (București), 6 octombrie 1930, p.3-4.
- Michaelsen, Katherine Janszky**, *Brâncuși și arta africană*, în *Rev. Brâncuși*, nr.1-2/2000, p.23-24, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu.
- Micheli, Mario de**, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Micu, Marcu**, *În legătură cu o greșită ipoteză*, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică* (București), tom 19, 1, 1972.
- M. M. (Middleton, Michael ?)**, *Constantin Brancusi, a Summary of Many Conversations*, în *The Arts*, iulie 1923, p.14-29.
- Mihalovici, Marcel**, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Ed. Eminescu, București, 1987.
- Mocioi, Ion, a**, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu*, Comitetul pentru cultură și artă al județului Gorj, Tg.-Jiu, 1971.
- Mocioi, Ion, b**, *Brâncuși. Estetica*, Ed. Spicon, Târgu-Jiu, 2002.
- Monsel, Philippe**, *Découvrons l'art. Brancusi*, Éditions Cercle d'Art, Paris, 1997.
- Morar, Vasile**, *Estetică, filosofie, artă*, Ed. Eminescu, București, 1981.
- Neagoe, Peter**, *Sfântul din Montparnasse*, Ed. Dacia, Cluj, 1977.
- Nistor, Francisc**, *Poarta maramureșeană*, Ed. Sport-Turism, București, 1977.
- Paleolog, Vasile Georgescu, a**, *Activitatea urbanistică a lui C. Brâncuși în 1937 la Târgu-Jiu*, în *Înainte*, 12 octombrie 1967, p.2.
- Paleolog, Vasile Georgescu, b**, *Brâncuși – Concepție urbanistică*, în *Artă* (București), nr.3, p.18-19, 1967.
- Paleolog, Vasile Georgescu, c**, *Brâncuși-Brâncuși*, vol. I, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976.
- Paleolog, Vasile Georgescu, d**, *Brâncuși-Brâncuși*, vol. II, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2002.
- Paleolog, Tretie**, *De vorbă cu Brâncuși*, Ed. Sport-Turism, București, 1976.
- Pandrea Petre, a**, *Ceva despre nomenclatura ansamblului urbanistic de la Tg.-Jiu*, *Viața Românească* (București), nr.9, p.154, 1964.
- Pandrea, Petre, b**, *Brâncuși, amintiri și exegeze*, Ed. Meridiane, București, 1967.
- Pandrea, Petre, c**, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Ed. Meridiane, București, 1976.

- Pandrea, Petre, d, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Tg-Jiu, 2000.
- Parigoris, Alexandra, a, *Un portrait venu d'ailleurs: La Nègresse blanche et La nègresse blonde*, în *Le portrait ?*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.
- Parigoris, Alexandra, b, *Brancusi and his Return to Romania*, în *Brancusi's Endless Column Ensemble*, World Monuments Fund, Scala Publishers Ltd. Northburgh House, London, 2007.
- Pavel, Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, București, 1978.
- Pănoiu, Andrei, *Arhitectura tradițională gorjeană*, Ed. Centrului Județean al Creației Gorj, Târgu-Jiu, 1996.
- Pogorilovschi, Ion, a, *Pasărea măiastră și sursele*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1995.
- Pogorilovschi, Ion, b, „*Regele Regilor*” – *decodarea unei morfologii*, Rev. Brâncuși, 1, p. 3-4, Târgu-Jiu, 1995.
- Pogorilovschi, Ion, c, *Brâncuși, Apogeul imaginarului*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Tg.-Jiu, 2000.
- Pogorilovschi, Ion, d, *Viziunea axială a lumii*, București, Ed. Vremea, 2001.
- Pogorilovschi, Ion, e, *Cele din urmă și cele dintâi*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2002.
- Russu-Șirianu, Vintilă, *Ore de aur în spațiul lui Constantin Brâncuși*, în vol. *Vinurile lor...*, Ed. pentru literatură, București, 1969.
- Sivaramamurti, C., Okada, Amina, Zéphir, Thierry, *L'Art en Inde*, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 1999.
- Smeu, Grigore, *Repere estetice în satul românesc*, Ed. Albatros, București, 1973.
- Spear, Athena Tacha, a, *Brancusi's Birds*, New York University Press, 1969.
- Spear, Athena Tacha, b, *Păsările lui Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 1976.
- Stănculescu, Nina, a, *Carte de inimă pentru Brâncuși*, Ed. Albatros, București, 1976.
- Stănculescu, Nina, b, *Brâncuși. Rugăciune pentru Mileniul III*, Ed. Carol Davila, București, 2001.
- Stănculescu, Nina, c, *Cumințenia pământului sau Miracolul*, Caietele Columna, anul V, nr. 4 (37), p. 9-10, 2001, Târgu-Jiu.
- Stroia, Gheorghe, Morar, Vasile, *Reevaluări estetice*, Ed. Eminescu, București, 1984.

- Tabart, Marielle, Lemny, Doîna, *La Colonne sans fin*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1998.
- Tabart, Marielle, a, *Histoire et fonction de l'atelier*, în *L'atelier Brancusi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997.
- Tabart, Marielle, b, *L'atelier comme lieu de memoire*, în *L'atelier Brancusi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997.
- Tabart, Marielle, c, *Introduction*, în *L'oiseau dans l'espace*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2001.
- Tabart, Marielle, d, *L'oeuvre graphique*, în *La daton Brancusi*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 2003.
- Tabart, Marielle, e, *Brâncuși, inventatorul sculpturii moderne*, Ed. Univers, București, 2007.
- Temkin, Ann, *La muse endormie et Le Nouveau-Né*, în *Le portrait?*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.
- Thill, Edmond, *Brâncuși și arta Cycladelor*, în Rev. Brâncuși, nr.1-2/2000, p.21-22, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu.
- Uscătescu, George, *Brâncuși și arta secolului*, Ed. Meridiane, București, 1985.
- Varia, Radu, *Brancusi*, Ed. Rizzoli, New York, 2002.
- Vasilescu, Virgil, *Simboluri patrimoniale*, Ed. Europa Nova, 1998.
- Velescu, Cristian-Robert, a, *Brâncuși inițiatul*, Ed. Editis, București, 1993.
- Velescu, Cristian-Robert, b, *Pasărea măiastră a lui Brâncuși – origine și semnificații*, în Arc, 4, 1993.
- Velescu, Cristian-Robert, c, *Le portrait ou l'anti-mimétisme chez Brancusi*, în *Le portrait?*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002.
- Vessereau, Marguerite, *Roumanie, la terre du dor*, Presses Universitaires de France, Paris, 1930.
- Vlahuță, Alexandru, *Cumințenia Pământului*, în Universul, dec. 1910.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Filosofia legendelor cosmogonice românești*, Ed. Minerva, București, 1982.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Acad. R.S. România, 1987.
- Yusuke, Nakahara, *The Pioneers of the 20 th Century, Brancusi*, în Mizue, nr.2, p.175, 1968.
- Zărnescu, Constantin, *Aforismele și textele lui Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 2004.
- Zimmer, Heinrich, *Mituri și simboluri în civilizația indiană*, Ed. Humanitas, București, 1994.
- *** *Catalogul expoziției Brâncuși*, The Brummer Gallery, New York, 1926.
- *** *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982.

REZUMAT

ABSTRACT

RÉSUMÉ

“SPIRIT”AND “MATTER” IN THE VISION OF AN ARTIST-PHILOSOPHER: CONSTANTIN BRANCUSI

The main purpose of this book is to explain the philosophical concepts of Constantin Brancusi regarding the existence of the “spirit” and its report with matter. In order to accomplish such a desideratum, I had to clarify the artist’s general, philosophical and religious view on life, world, art and other factors that contributed to its shaping: the ancient “naturalism philosophy” (pantheist-animist), the Christian Orthodox faith, the Oriental metaphysics (especially the one from the Indo-Tibetan area), the philosophical (mystical at times) ideas and concepts found at the basis of modern art currents (especially expressionism, abstractionism and Dadaism) or of certain “cultural trends” of the era (primitivism).

Undertaking the folk tradition of the Romanian native village – a peasantry Christianity (“cosmic”) that gave birth to Constantin Brancusi’s philosophy and religious beliefs – was pursued not only in his texts and aphorisms but also in his “traditional” behaviour, in the bucolic way in which he chose to furnish his workshop and especially in his art.

Once Brancusi’s vision is understood, his “archaic” concepts regarding the existence of a magical universe in which any object has a “soul” (spirit), and the spirit along with the matter form a “unitary whole”, can also become comprehensible.

In order to better understand the spiritual aspect of Brancusi’s art I subjected to mythical and philosophical interpretation three of the artist’s pieces, all representing the spirit (human and divine, according to his concepts): *Bird in Space*, *The Endless Column*, *King of Kings (Spirit of Buddha)*. All these work start from Romanian folk art, but their semantics is also consisted Indian and universal metaphysical senses.

The most important results of this analysis and synthesis work are unfolded in the following part.

1) Brancusi undertook the folk tradition of his native Romanian village, whose influences can be traced on several levels: in the “naturalism philosophy” (a *philosophia perennis*, revealed by his texts and aphorisms), in his complex religiosity (resembling the “cosmic Christianity”), in his daily behaviour, in the way he furnished his workshop on Impasse Ronsin and especially in his work.

1a) From Brancusi’s texts and aphorisms we can sense a pledge of the Romanian folk tradition which he calls the “naturalism philosophy”, which is also consisted of the ancient moral conduct norms (traced in the

proverb dowry of the Romanian village). Brancusi's most important and original contribution to the modern sculpture could be the expression of the Romanian folk view on the world, a constitutive element of the artist's philosophy.

Brancusi also explained the way "naturalness" is applied in life and art, as well as the benefits obtained from it. In art, naturalness is allegorical thinking, symbol, sacramental or the search for "hidden essences" into the matter. Art must blend in with nature and explain its principles; therefore, sculpture remains an expression of nature's action (he always started from nature and an idea before starting his work).

The idea of matter's "own life" is connected to Brancusi's belief that any natural object contains a "spirit" (soul), that a skilful sculptor must bring it to the surface. Thus, one of Brancusi's work is not the copy of an image from nature but the visible shape of the "cosmic essence" (spirit) within matter. For Brancusi, the wonders of life and nature also meant the manifestation of the spirits within the objects. This is the reason why his art is part of an artistic tradition with archaic origins, whose main function was to express myths and the presence of the sacred. This return to the origins enabled him to find the sacred essence of nature that allow the man to come closer to the absolute.

Brancusi's "philosophy", the way it was generically named by researchers, is represented mostly by the ancient naturalness philosophy, that comes from the rural Romanian pantheism-animism, which is an ancestral faith of the Romanian peasants. Brancusi's belief that natural things have a "cosmic essence", precisely like his respect for materials that must continue their "natural life" after being worked on by the artist, belong to this pantheism-animism, in which God he identifies with the reality in his integrity, whereas all natural objects and phenomena are therefore given divine spiritual essence. Thus, in the same spirit he thought that "God was everywhere".

Brancusi evolved from the status of an archaic and wise peasant. He had turned into a sophisticated intellectual, a subtle philosopher in search of the absolute truth, aiming for perfection, very involved in the Parisian vanguard (see E. Balas). In his major creative phase (1907), he would always return to the mythology of the Gorj village. This double personality of Brancusi (peasant/intellectual) would also be expressed in his dualism (archaic/modern) of his new art.

1b) Brancusi's daily behaviour was also essentially following the norms of the Romanian village, whose values about good and evil were in the "naturalness philosophy" and in the "ancestors doctrine". Brancusi's "peasantry" must be understood as state of mind of a man who kept his

appurtenance to the aesthetical and ethical values of the native village, which later became inspirational sources for his art. Thus, it is explained Brancusi's ethical behaviour and peasant attitude in Paris.

He was known as kind, humane, good neighbour, and hospitable, restrained, admirer of the Romanian folk music, clothing and peasant Romanian cooking.

1c) Brancusi's workshop furniture was also bucolic (in a regional manner) and was hand made in an extremely simple way. It reminded him of his origins, but at the same time, it represented a pure environment, enabling him to work and live in the workshop dwelling, Brancusi's own world he created for himself, that reflected his philosophical concepts, linked by natural and simplicity.

1d) Brancusi was influenced by the Romanian folk traditions and he learnt how to be "traditional" in his art only after his arrival in Paris, under the influence of the modern art and especially of primitiveness. After a long intellectual evolution and great transformations, he became a "peasant" again when trying to recuperate the senses of primary symbols through his art (see S. Geist), senses that he had taken from the Romanian folklore.

The serenity and absolute kindness perceived through his work, just as the essentiality of the forms resulting from this abstracting process occur according to the old folklore Romanian art. That is why we can notice in his work simplicity of the prehistoric cosmogonist origins, before any civilizations.

Practically, "primitive" for Brancusi greatly identifies with the complex of traditions, legends, customs and decorations from the Romanian folklore. His wooden sculptures show spiritual force, resembling the primitive artistic productions. These influences from the folklore Romanian art are found formally as well as methodically such as the method of simplification and typical styling of the wooden peasant sculpture or of "direct carving", practiced by the craftsmen of porch pillars.

The essence of Brancusi's work comes from the Romanian folklore; however, the technical concept suited the modern art (especially the assembly object-sculptures illustrate the blending of folk traditions and vanguard new trends – see E. Balas).

1e) The oriental metaphysics and especially the one in the Indo-Tibetan area exerted a certain influence on Constantin Brancusi's philosophy and work. There are several arguments in favour of this statement: the indication of Milarepa's writing (in whose biography he found the confirmation of his own way), Papus and Laotse as primary works, his attraction towards Buddha's wisdom, his emphasis on inner preparation before the actual accomplishing of the work (his extended

meditation on the material quality in order to resonate with their "spirit"), the idea that inner development was going on in parallel with the aesthetic evolution, the strong essence, spirituality and "body escaping" that his works express.

In Brancusi's pantheism, there is a relation with oriental thinking given by the humility towards the live nature and inferior beings, the wish of merging with them by detaching himself of his own individuality, of his own deep faith into an omnipresent universal equilibrium. Brancusi found in India exactly the philosophy of eternal naturality of his Romanian ancestors, pantheist and animist, having the feeling of communion between the two worlds (thus, he succeeded to lower to the common origins of the two cultures and to accede the primordial symbolic senses). Brancusi was repeatedly presented as a wise artist, with interests in oriental philosophy, emanating knowledge and beauty.

Brancusi's extended meditations on art might have led him to a demarche comparable to the one of the Orient thinkers. It is also possible that deepening his own ancient folk traditions he might have entered the universality area, where deep senses of great traditions meet.

There are several of Brancusi's works considered to be influenced by the Orient. He studied the philosophy and oriental art, from the books about oriental wisdom and of Parisian museum like Guimet, Trocadero and especially Louvre which strongly stimulated him to study the old Religions of the Orient, especially India and Tibet (see Antonovici).

2) Constantin Brancusi had a complex religiosity: he had an Orthodox Christian confession (religion under which he had been brought up and continued to obey it), but his real faith was very close to the Romanian folk Christianity ("cosmic Christianity").

2a) The fact that Brancusi was brought up in a Christian Orthodox ambience, and Hobița was very close to Tismana Monastery, influenced him for the rest of his life. When Constantin Brancusi's Christian Orthodox faith is considered, his involvement in the "Saint Apostles" church in Târgu-Jiu is brought up too.

Thus, Brancusi was interested in concretely improving his work plans and sketches used in restoring the church (the chapters and the wooden gates of the church were made by his drawings) and also got involved in the church activity, skilfully tolling the church bells, and at the inauguration he was allowed to wear the deacon garment and open the Holly Mass.

His texts reveal are related to the divine, seeming to have a permanent inner dialogue with God, asking Him his most serious existentialist questions (he was sometimes completely miserable in his

attempt to find his right and destined path, for both life and his art). This connection seems typical for an orthodox Christian, since he would always wonder about redemption. In his view, the orthodox religion had to be "lived", and not "discussed".

Ever since he was a child, Brancusi experienced religion (the bell sound seemed "a divine voice" to him), he sang as a deacon in the Romanian Orthodox Church in Paris, he fasted and wanted to inner peace by following the discipline of the "holly easterners", at his last confession he said that he had dedicated his life to Romania and served the Romanian Church, and his work also contains artistic themes from the Old and the New Testament. He also regarded his work as a religious act (the artist is an "anonymous priest").

Brancusi's faith had mystical traces, often noticed by his friends and exegetes. He thought he had been born with a purpose (that was given to him to accomplish), that his life had been a succession of miracles, that an "absolute" expressed itself through him in his creative act, and he viewed life as a path whose beginning and end are confused with the divinity.

2b) However, Constantin Brancusi's real religiosity was deeper and very close to the "bucolic Christianity" entirely inherited from Romania (Hobița), characterized by the presence of numerous pantheist-animist religious archaic elements (belonging to the "eternal naturality philosophy" that the artist followed). This religious creation belongs to the south-eastern Europe and Mircea Eliade calls it "cosmic Christianity". The specific of this syncretism is that it neglects the historical elements of Christianity, that it projects the "Christological mystery" on the entire nature and that it insists on the "liturgical dimension of human existence".

Brancusi had a traditional, mythical-religious, symbolical mentality. He felt part of nature and therefore he had the feeling of an intimate and direct communion with it. This emotional and intellectual adherence to an entire cosmos (spiritual and material) was accompanied by a specific emotion, a sort of cosmic religiosity that he succeeded to transfer it to his work.

Brancusi, who found his inspiration in the Romanian and archaic folklore, created forms which remind us of the "abstract fine arts" of the Old European Civilisation (kept to this day in his "essential mythical-symbolical notes"). This civilisation, which seems to have flourished in the beginning of the Neolithic, transmitted its values not only in the Minoan culture and Greece but also further, in the peasant traditional societies, fact which explains that most of the magical-religious symbols from the Neolithic can be traced in the current Romanian ornaments. The religious Christian cult

and the adjacent ritual system continued to be marked by the magical symbolical mentality generator of the cosmic Christianity.

The contents of this civilisation were rich in fundamental symbols, in initial myths and in an artistic imaginary characterized by a tendency of abstracting, stylization and transfiguration of nature. This voluntary reduction of shapes in order to emphasise the essential features of an object or phenomenon strongly resembles Constantin Brancusi's sculpture style (that emphasise the "symbol of every being" and penetrate "the depths of nature's mysteries") and it was transmitted in the creation of the traco-gets, of Roman Dacia and to this day in the peasant artistic creation, being characterized by the tendency of schematizing, figure geometrizing and composition abstract (see V. Avram).

3) Brancusi's religious and philosophical vision (tributary especially to "naturalism philosophy") was an archaic one, of a magical and alive cosmos, in which every thing (living or object) has a "soul". However, in a rather oriental spirit, he perceived spirit and matter as a unitary whole. Their separation is an illusion.

3a) "The spirit" (soul) dwelling in the material was unveiled by Brancusi through direct carving of the working matter (which he had to "respect", letting himself led by its qualities), but after prior preparation (meditation), after the artist's soul was in harmony with the soul of the matter. The preparation, as well as the creative act itself can be rationally explained and denotes usage of the "intuition".

Brancusi's new art is marked by his desire to reproduce this "soul" from the matter (also called "the being inside the material" – of "cosmic essence" – or "the real essence of things" or "the essence hidden in the material"). This could only be reached by a process of "stylization", a progressive shaping of "the idea in itself" ("the idea in itself" is placed in parallel with the spirit). Each subject has its own key-shape. The closeness to the "real sense of things" leads to simplicity and "pure shapes" unlike the external aspect of objects, whereas this idealistic approach of subjects to a non-figurative art.

Brancusi identifies the human "bud essence" (spirit) with the Divinity, which is the "eternal essence" and thought that in order to create, nature needs the existence of the two elements: "the bud" (divine spirit) and the "field" (matter).

"The pure shape" can be assimilated with the "shape" from the scholastics' spiritual philosophy, which represents the opposite of matter. The scholastic "shape" is also assimilated with the "essence" which is the spirit (*Puruṣa* from the Hindu tradition), the "act" (in Aristotle's concept), Plato's "ideas" (being at the same time archetypes or essential principles of

things) and Pythagoras' "numbers", all contributing to the qualitative aspect of the created world (therefore the matter's quality must be related to the "essence"). Mater is also associated with "substance", meaning Nature, the Hindu *Prakṛti* and Aristotelian "potential", forming the quantitative aspect of the world.

3b) One of the methods in which Brancusi suggested the "spirit" inside the matter is in the way of bright reflections in his polished bronze work.

These reflections suggest cosmogonist ideas, such as a "primary light", spiritual and divine, representing the creation of the universe.

3c) Brancusi's "stylization" process was accompanied by two main moods belonging to the creation act: "self-detachment" and "joy". "Self-detachment" represents a preparation and a *sine qua non* condition for Brancusi's creative act, without which the "goal" ("the essence") cannot be achieved.

"Joy" was Brancusi's natural state, maintained from childhood, which he wanted to transmit through his art (he generally believed that the mission of art was to create joy).

"Self-detachment", "joy", "real light", can be correlated with "essence" ("own shape"), "self", "light", "joy", from Shivaite Tantrism philosophy, where joy is in fact an illumination "of the nature of its own shape of its own self" (the Shivaite "essence" – "own shape" – is consisted only of "light" which is conscience, and the spiritual essence of every object is integrated in the "Supreme Conscience", constituting the deepest level of the image; this area of consciousness – reachable only by pure intuition – is transpersonal and non discursive, lacking the subject/object duality).

4) Brancusi was an independent artist, but at the same time, strongly involved in the artistic vanguard from the beginning of the 20th Century, referring especially to primitivism and a few main artistic trends. He shared philosophical ideas – mystical at times – with remarkable vanguards and assumed techniques used within diverse trends.

4a) Brancusi was an independent artist (who cherished both life and solitary work) who created a universal art, apparently independent from our era and civilisation. His art always inspired to a synthesis, integration, totality and uniqueness city, impossible to classify as a certain trend (although vanguardist trends called for him, because of his formal language, which seemed closely related to their vision).

4b) Brancusi's work has a certain "primitiv" side (connecting him to the modern art, strongly impregnated with "primitivism"), being impressive

because of its simplicity, foundation, purity and a certain duality archaic/modern.

However, the "primitivism" of his work is rather difficult to locate (historically and geographically) although there were numerous estimations regarding the archaic, primitive and African influences on Brancusi's art. Certain particularities of his wooden sculptures would prove a strong influence of the African sculpture. Brâncuși is considered a "primitivist" because of both his special sensitiveness towards the materials and his direct carving. The essential features of "primitivism" are "simplicity" and "fundamentalism", traceable in Brancusi's work.

To Brancusi "primitivism" meant firstly, the archaic side of the Romanian folklore and then, European, international, or African archaic art objects (in which he recognised the primitive aspect of the Romanian traditional art) displayed in museums and exhibitions.

His return to the "art origins", archaic, primitive or popular, is explained by his interest in their common denominator: the presence of sacred and the manifestation of the invisible world in these art objects, that he would later try to express in his work.

This return to the archaic and primordial source of the Romanian folk art (initiating his shapes in 1907), not related to the history of the classical sculpture, is explained by M. Eliade in a process of „interiorizing”, followed by one of "anamneses" that led to "self-discovery" and at the same time to the retrieval of the presence in world typical to the "archaic man".

The modern technical concept of certain works that are based on the most "primitive" art led to Brancusi's new sculptural art, characterized in this way by the archaic/modern duality.

4c) Brancusi was the first modern sculptor who interrupted the academic artistic tradition, stating that "the sculptor is a thinker" and "not a photographer of derisory facades, multi-shaped and contradictory". This is one of the main reasons for his classification as a modern artist, because modern art rejects the classical idea inaugurated during the Renaissance, after the fundamental aim of art is to represent the appearance of things.

His work was said to belong to most of the vanguard's trends, although Brancusi refused to take part in any of them (he admitted, however, that he was a "very modern forwarder in his art", but he is "so Romanian", and his "new" comes from "something very old").

Brancusi was related to the main trends of the modern art and especially of the expressionism, abstractionism, Dadaism and cubism. He shares a communion of ideas with significant vanguards (Kandinsky, Marc, Nolde, Klee, Mondrian) also using some of their techniques.

The artist's wooden works ("unique carved objects" suggesting spiritual entities or specific characters) are considered to tend towards expressionism.

Many of Constantin Brancusi's concepts can be traced back to expressionism representatives: strong scepticism towards a reality in which technological progress increased people's alienation, finding "absolute primordially", of the world's "original state", that leads him back to origins and primitive art (the discovery of the primitive and popular art meaning the discovery of the primordial), the release of the reality's "intimate truth" from the material opposing its perception, searching for "hidden things" behind appearances and painting of human "self's spiritual aspect" found in nature, the necessity to reach "the essence of things" which is also the "real shape" of the world (every thing, they thought, has a wrapping and a core, appearance and essence, mask and truth), the fact that the expressionist art was a "bridge towards the spirit world" (for the aim was the search and representation of a spiritual essence both from nature and from man), that the artists contribute to creating this "new-born" art (that will generate all the new laws and notions) live the most important moments of the history of civilization, the statement that "art is the allegoric image of creation", always trying to use allegories, analogies and symbols, the hope to awake inner resonance by pure art, the principle of expressionist aesthetic thinking, after which the artist manages to shape only if he is able to give up on his own ego (therefore overcoming his personality), the idea of world unity (by using the concept of nature), eliminating the dualism between spirit and matter etc.

Analogies can be also traced between the artistic concepts of Brancusi and the ones of the incipient cubistic art (the way Apollinaire described it), which was one of "conception" not imitation, the artists using it to express "metaphysical shapes", aiming to the "proportions of an ideal" (reality was first regarded as an ever changing reflection of a transcendental truth). Also, Cézanne's reductionist idea of forms from nature to simple basic elements started from the cubist artists, Picasso's persistent search of shape purification (by eliminating details), Juan Gris's "shape" search (in the sense of a deep philosophy, in which the "knowledge shape" is revealed by the spirit and not by senses), Picasso and Braques intuitive work style trying to describe the objects' "essential qualities" (suggested by the "eidetic reduction method" belonging to the phenomenological philosophy and by Bergson's intuitionist concept), cancellation of illusionism (inherited from the Renaissance painting), the cubist idea of "sculpture tactility", the belief in the soteriological feature of the new art.

Brancusi attended galleries where cubist artists exhibited their work – which proves his permanent contact with the art he appreciated – and assimilating vanguardist innovations as “the assembling technique” (used by Braque and Picasso).

Brancusi was often considered an abstract sculptor, even seen as a “proto-minimalist”, due to the simplicity of some of his work (he was praised for having perfected “the most elementary art in Europe and saved it from compromise”). The search for “original beginnings” and “elementary”, as well as the “impulse to abstraction” (existing in the beginning of every art) were common characteristics for abstractionism and Brancusi’s art.

There can be made several parallels between Kandinsky’s and Brancusi’s artistic mentality (sharing a rather common root, idealist and mystical) which thought that abstractization is allowed provided there is no “abstractization from nature”. Kandinsky strongly believed that the only interesting things about abstract art are “the essence, the spirit which, freed from the external object is noticed due to colour, shape, composition”. He thought he felt that “inner being”, the “secret soul” in every thing and needed “artistic metaphors for the substance that gives birth to the world”. He called the abstract art “real art”, for it is more real than the visible reality, since it expresses divine and spiritual reality (the background and source of the visible nature), that comprises “everything is in itself”. He strongly believed that the soul is a force that leads the man, and the purpose of artistic means is precisely the “undefined inner process”. Thus, the work of art is the result of superior, divine forces (the artist must bow in front of God since he is the soil) and it is achieved from inward “inner necessities”.

The Dadaist influences upon Brancusi came from several directions: the way of permanent reconfiguration of “mobile groups”, the assembly technique, creation of object-sculptures and humoristic objects, signing Dadaist manifests, close friendships with first class exponents of the Dadaist movement (M. Duchamp, F. Picabia, T. Tzara), his well-known leaning towards certain Dada ideas (denial of idealised references of the past, and especially Renaissance, man’s return to nature, “the joy”, “total freedom” of art, contrary unity etc.), texts, thoughts and aphorisms about the Dada movement (some Dadaist) and his leaning towards archetype.

5) Brancusi was the first and the greatest sculptor of modern art, with huge influence on the 20th century sculpture (especially in its second half).

6) In view to illustrate the artistic way of certain spiritual aspects of Brancusi in his work, three different pieces have been analysed: *The Endless Column*, *King of Kings (The Spirit of Buddha)* and *Bird in Space*.

6a) *The Endless Column* is Brancusi's first theme (1909) consecrated to the "unique series and work". Result of a "long meditation", its version monumentalized in Târgu-Jiu (in the memory of World War 1 heroes) is considered an *opus magnum* of the 20th century sculpture. Its pattern was taken from the folk art in Gorj, either in the grave pillars, porch or gate, or stylized pattern of the "knitted rope" or twisted rope.

The description of the *Column's* archaic symbolism of led to the finding of deep spiritual significance. Regarded as a funeral pillar, it symbolises "The Column of Heaven", "The Cosmic Tree", "The Axis of the World" loaded with "magical powers" and it represents the ascension from the terrestrial, profane, destructible and finite world to the celestial, sacred, indestructible and infinite world. The *Column* represents "The Centre of the World", a "place" that does not belong to the profane but to the sacred space (real), where a "level parting", a communion both with Heavens and with the Inferno are possible. To the dead, *The Column* is the "staircase to the heavens customs" or the wooden trunk of the dead man's funeral stick.

The Column suggests the axial symbolism of Indian origin of the "World chain" (the rosary necklace) and of *sūtrātma*: the central axis is the Divinity under creative aspect (but also not demonstrated, "hidden" in its creation as an unseen axis sustaining the worlds), the modules being the worlds created by it (universal manifestation). We can also notice a temporary symbolism as the cosmic manifestation only moves one way.

The bright yellow of the *Column* also suggests the Divinity's epiphany as a "gold pillar", "light pillar" or "fire pillar" (as it appears in the Indian cosmogonist myths and the Old Testament). The interpretation of *The Column* as representation of the Divinity would explain its position behind the "St. Apostles" Church and the interpretation of the entire Monumental Ensemble "Alley of Heroes" (a veritable *Via Sacra*) as a symbolic return path of the heroes of Gorj, through their sacrifice for the country, and faith in God. On a larger scale, this evolutionary return is a "heroic way" for every man in need of meeting his Creator.

6b) The sculpture *King of Kings (Spirit of Buddha)*, carved in a Romanian traditional style, purposely artisan, is a "mixture" of several elements with Romanian folk ornamental themes as well as Indian sacred traditional symbols (and universal).

From a Romanian folklore point of view, the work reminds of balcony or gatepost shapes (miller posts or house gateposts) or to certain ornaments on wooden pieces.

The sculpture decoding is achieved from the perspective of the Indian sacred symbolism considering not only the physical description of the human body, but also its subtle description according to the Buddhist

“spirit”: 1. The spiral shape symbolises *kuṇḍalinī* the cosmic energy present in a latent state in any human being 2. The basal module (“pelvic belt”) is the mystic centre *mūlādhāra-cakra*, the “earth” element (or the terrestrial or material dimension). 3. The median module (the “trunk”) is a certain representation of the subtle organism of the human being in its vital state. The five transversal edges on the preceding surface symbolises the five *cakra*. They represent fundamental cosmic elements: earth, water, fire, air and ether. The vertical ditches on the sides symbolise the three fundamental *nāḍī*: *īḍā*, *piṅgalā* and *suṣmṇā* 4. The cone trunk (the “neck”) symbolises a progressive spirituality tendency and of returning to unity 5. The ovoid (the “head”) is a representation of the “Cosmogonist Egg” (the head, opposed to the basal module representing the terrestrial dimension can also signify the celestial area). By waking and raising the *kuṇḍalinī* the heavens and earth are united occurring, therefore, *coincidentia oppositorum* at a cosmic level. Reuniting the two opposed “cups” signifies the remaking of the “Cosmogonist Egg” (of the original Cosmos) at a macrocosmic level, and at a microcosmic level the re-installment of adamic, unitary and heavenly state of the beginning. 6. The large orifices (the “eyes”) from the statue’s head represent the force centres or the mystical lotuses generally connected to the cognitive functions: *ājñā-cakra* („Śiva’s eye”) giving clairvoyance, *manas-cakra* and *soma-cakra*. The respective orifices could also remind of “initial conscience” called *Rigpa* by the Tibetans. The Lotus (or *King of Kings*’s crown) represents the centre *sahasrārā-cakra*, placed on top of the head, in the middle of which we find *kuṇḍalinī* after crossing the inferior *cakra* and experimenting the final unity of *Śakti* with *Śiva*, being equivalent to achieving transcendence. The three triangular tips of the crown, seen from each side, can be interpreted as representing the threefold energy current of Tantra, *trikāla*, The Triple Jewel, the triple divine manifestation, the three *guṇa*, the trident and *vajra*. The crown can also be a solar emblem, its tips being the rays.

There were several iconologic equalisations between the work *King of Kings* and the images of the supreme god *Viṣṇu* (meditating on the twisted body of *Ananta* or *Śeṣa* the cosmic snake), the god *Śiva* (under its latent aspect), the goddess *Śakti* (standing above *Śiva*’s still body) and of Buddha.

The sculpture emphasises the subtle human microcosm, whose structure is a small reflection of the structure of the macrocosm.

The entire work can also be biblically interpreted: “the knowledge tree of good and evil” (the median module) from “the middle of Heaven”, the snake (the spiralled shape), the apple (the basal module), and the “fruit” (the ovoid) from the “tree of life”, care conferring immortality; the pillar that Moses wrapped the “copper snake” and Jesus Christ (as Constantin

Antonovici recounts).

There can also be an interpretation according to the Romanian cosmogonist legends (primordial snake surrounding the earth on which a fir tree grows, equivalent to the "Cosmic tree") or universal (the archaic myth of the guardian monsters of "the Tree of Life" or consecrated area).

6c) During 1910-1940 Brancusi accomplishes the series of the *Birds* (in almost 30 versions) there can be noticed a variation both of his working materials and their shape (towards simplification), from spherical (*Măiastra* in 1910) to fusiform (*Pasărea în Spațiu – Bird in Space*), creating the idea of detachment, of flight and spiritual elevation.

Three *Păsări în Spațiu (Birds in Space)* were to be sheltered in a Freedom Temple (with sacred and initiation significance, according to the Indian cosmos mythological concepts) that Brancusi intended to erect in Indore. *The Birds* were supposed to meet the symbolical requests demanded by the temple and to have precise significance within the Indian philosophy concepts.

Under general mythical aspect, the bird symbolises both the human soul and the relationships between earth and heaven. In India, it symbolizes the individual spirit that, through the "Cosmic Pillar" can ascend and reach the universal Spirit, symbolized by the sun. The Bird-soul and the "Cosmic Pillar" (*Axis Mundi*) are consubstantiable, the nature of fire, gold and light (in Upanishads there are two birds, one signifying the individual soul and the other the universal one). In the Moslem world, the birds are souls engaged in an initiation search and God Himself is pictured as a bird with golden wings.

The bird is the main epiphany of the Great Goddess in the Neolithic, symbol taken from the "pagan" traditions by Christianity, constantly representing the soul and the mystical flight.

In the pre-Dacian mythology, there were "solar birds", and in the Romanian mythology, together with the "birds-soul", there are several categories of mythical birds (The Majestic Bird – *Pasărea Măiastră*, The Golden Eagle – *Pajura* and Fire Bird – *Pasărea de foc*). Numerous exegetes consider that at the origin of *Pasărea măiastră (The Majestic Bird)* we can find these myths, especially the one of the Majestic and *Pajura* (of solar nature). It is possible that the Egyptian and Byzantine art might have offered alternatives of imitation, by stylizing the shape and the golden colour.

Brancusi's *Pasărea măiastră*, placed on a pedestal with the pattern of the *Endless Column*, clearly reminds of the "soul birds", placed on the Romanian grave pillars. The shape of the *Birds in Space* resembles the pillars with the rope pattern from the wooden houses porch from the Gorj County and archaic ornamental patterns (elliptical, with the external aspect

of the rope) from the bronze era, found on bronze reaps in Sighetu Marmăției.

Pasărea în Spațiu (Birds in Space) represent “the essence of flying” and are a symbol of “spiritual freedom”. Here the artist tried his best to solve the binomial “matter and spirit through light” (using the metal “extreme abrasion”) and to search for the “supreme expression of transcendence”, which is essential about Being and Absolute. That is why the *Pasărea de Aur (Golden Bird)* in the Indore Temple was to be contemplated the moment the sun light fell upon it.

The reflexes of light on the bronze *Birds* can suggest: a captive soul (of light, fire and gold), a primordial solidarity with the spirit and matter and a possible reminding of the golden age of humanity (that returns regularly according to the “cosmic ages” cyclical pattern).

7. As general and final conclusion, Brancuși was an artist-philosopher with an archaic and traditional mythical-religious mentality, that seems to come from the deep layers of the mythical-religious tradition, typical to the south-east European and Carpathian-Danube area.

His creations are linked to the magical-mythical reverie of the folk paganism. Fructifying a magical-symbolical experience (belonging to the mythical-magic imaginary of his native village) accumulated in childhood, he stayed away in Paris from the sacred process where the symbolic existence is obeyed by the technical and scientific civilisation.

His encounter with the Parisian artistic vanguard, the discovery of the archaic and primitive world, the “interiorizing” processes (that can also be included in parallel with the tendencies of the era) through which he discovered himself (finding “the presence in the world” typical to the archaic man) enabled him to discover the primordial source of the Romanian folk art, the beginning of the work he shape starting in 1907.

More concretely, Brancusi took on in his new art universal and sacred symbols especially from the Romanian folk art, of Neolithic origin, and enriched them with a modern sense (*The Birds, The Endless Column, The King of Kings* analyzed in this book). However, he seems to have suffered also “basic” influences especially from the African art and from the metaphysical art from the Indo-Tibetan space.

His philosophic and religious vision was archaic, that of a living and magical Cosmos, in which anything (soulful or not) owns a “spirit” (soul), and in which the spirit and the matter (as well as any other duality) form a unity. One of the most stable purposes in his art the one

of representing this “spirit” from beings, objects and phenomena, belonging to the sacred and the unseen world.

Such a spiritual search represented by Brancusi’s art is firstly based on his religious up bringing in his native environment, that of an Orthodox Christianity, tolerant towards an ensemble of pre-Christian pantheist-animist ideas and practices, which he called the ancient “naturalism philosophy” (a *philosophia perennis*). Subsequently, to all this inherited “cosmic Christianity” other religious, philosophical and artistic beliefs were added (some of oriental origin), and their crystallization in time led to a vision on art and life, typical for him, which later became part of his work.

Brancusi discovered the spirit within the matter carving directly into rock or wood, but after prior preparation (meditation), in which the artist’s soul “harmonised” with the material. The hand that chopes, “thinks” and at the same time, follows the “matter’s thought”, establishes a meditative process that cannot be explained rationally and denotes the usage of artistic “intuition”. This “intimate collaboration between the artist and the used material” leads him to “essence” and to the “shape of the idea in itself”.

Brancusi succeeded to convey the sacred of the work he created, this being felt by numerous people who describes his workshop in terms of “cathedral”, “temple” and “sanctuary”. Even his masterpiece in Târgu-Jiu, the Monumental Ensemble (containing the *Table of Silence*, *The Gate of Kiss* and *The Endless Column*) placed on an axis from west to east, seems to form a huge temple, on the line of the old sanctuaries in Egypt, India, Mexico, Stonehenge etc.

Brancusi was the first modern sculptor, by interrupting the academic artistic tradition (that maintained the renaissance idea that the aim of art is to imitate nature) and created a new sculpture, non-figurative, that expresses the “form of idea in itself” of things. He was influenced by the trends of modern art (especially expressionism, cubism, abstractionism and Dadaism) borrowing from them certain artistic techniques. He also had philosophical ideas – some mystical – resembling the ones of great vanguard artists.

Brancusi is suspected to have approached the vanguard movements with the purpose of understanding the future of the artistic world being in genuine “crisis of representation” (20th Century cliché). He saw, however, numerous “attempts”, but not the “Source of Art”, which he searched for in despair. He found it in the Romanian folk art (more precisely in its origin), in the depths of materials (nature) in which he carved directly and in himself, by deep introspection

processes. This source was constantly the "spirit forever alive", which he always tried to present in a visible and artistic form (that naturally led him to a non-figurative art).

His encounter with the modern art helped him in his artistic and spiritual demarche, because it drew the attention towards folklore, primitive, archaic, „introspection" and spiritual. Constantin Brancusi remained an independent artist, who created a new, universal art, marked by spirituality, unity and archaic/modern dualism. His influence on modern sculpture (whose promoter was) was a great one, being continued in the contemporary one.

«ESPRIT» ET «MATIÈRE» DANS LA VISION D'UN ARTISTE-PHILOSOPHE: CONSTANTIN BRANCUSI

Le livre a comme but principal l'explication des conceptions philosophiques de Constantin Brancusi, concernant l'existence de «l'esprit» et du rapport que celui-ci établit avec la matière. Mais, en vue de la réalisation d'une certaine désidérabilité on a dû premièrement clarifier la vision générale, philosophique et religieuse de l'artiste sur la vie, l'humanité et l'art et déceler les facteurs qui ont corroboré et ont mené à son contour: «la philosophie de la naturalité» ancestral (de facture panthéiste-animiste) la croyance chrétien-orthodoxe, la métaphysique orientale (spécialement celle de l'espace indo-tibétain), les concepts et les idées philosophiques (parfois mystiques) qui se trouvent à la base de certains courants de l'art moderne (surtout l'expressionnisme, l'abstractionnisme et le dadaïsme) ou d'autres «modes culturelles» de l'époque (le primitivisme).

L'assomption de la tradition populaire du village natal roumain – un christianisme paysan («cosmique») duquel on revendique en grande mesure la philosophie et la religiosité de Brancusi – a été suivie, non seulement dans ses textes et ses aphorismes, mais aussi dans son comportement «traditionnel», dans la façon paysanne dans laquelle il a meublé son atelier, et surtout dans son art.

Une fois déchiffrée la vision de Brancusi, ses conceptions «archaïques» concernant l'existence d'un cosmos magique, où chaque chose a de l'âme (esprit), et l'esprit et la matière forment «un tout unitaire».

Pour mieux comprendre la facture spirituelle de l'art brancusien, j'ai soumis à l'interprétation en registre mythique et philosophique des trois ouvrages de l'artiste, tous ayant comme point commun la représentation de l'esprit (humain et divin en égale mesure, par rapport à ses conceptions): *L'Oiseau en espace*, *La Colonne sans fin* et *Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha)*. Tous ces ouvrages partent des formes plastiques de l'art populaire roumain, mais dans leur sémantique sont intégrés aussi des sens métaphysiques indiens et universels.

On présentera les plus importants résultats de cet ouvrage d'analyse ainsi que de synthèse.

1) Brancusi s'est assommé la tradition populaire du village roumain dans lequel il est né, dont les influences se retrouvent sur plusieurs plans: dans «la philosophie de la naturalité» (une *philosophia perennis*, relevée par ses textes et ses aphorismes), dans sa complexe religiosité (semblable au «christianisme cosmique»), dans son

comportement quotidien, dans sa manière dans laquelle il a meublé son atelier de l'Impasse Ronsin et surtout dans son oeuvre.

1 a) Des textes et des aphorismes brancusiens on remarque une assomption de la sagesse populaire roumaine, qu'il appelle «la philosophie de la naturalité», qui contient aussi des normes de conduite morale ancienne (qui se retrouvent dans la tradition des proverbes du village roumain). L'apport le plus original de Brancusi dans la sculpture moderne peut être en dernière instance, l'expression de la vision populaire roumaine du monde, qui était un élément constitutif de la philosophie de l'artiste.

Brancusi a expliqué aussi la manière dans laquelle on applique «la naturalité» dans la vie et dans l'art, de même que les bénéfices qu'on en obtient. Dans l'art, la naturalité est réflexion allégorique, symbole, sacralisation ou la quête des «essences cachées» dans le matériau. L'art doit entrer en communion avec la nature et lui expliquer les principes, c'est pourquoi la sculpture reste l'expression de l'action de la nature (en vue de la réalisation d'un ouvrage, il commençait toujours de la nature et de l'idée).

L'idée de «vie propre» des matériaux de travail est liée aussi à la foi de Brancusi que tout objet naturel contient de l'«esprit» (âme), qu'un bon sculpteur sait relever. Ainsi, une sculpture brancusienne n'est-elle pas la copie d'une image de la nature, mais la forme visible de «l'essence cosmique» (l'esprit) trouvé à l'intérieur de la matière. Pour Brancusi les merveilles de la vie et de la nature signifiaient aussi la manifestation des esprits qui s'y liaient. C'est pour cela que son art s'inscrit dans une tradition artistique à une origine archaïque, dont la fonction principale est celle d'exprimer les mythes et de présenter le sacré. Donc, ce retour aux origines l'a fait retrouver l'essence sacrée des choses naturelles qui permettent à l'homme de s'approcher de l'absolu.

«La philosophie» de Brancusi, de même qu'elle a été génériquement appelée par les exégètes, est représentée en grande mesure par la philosophie de la naturalité ancestral, qui, à son tour provient du panthéisme-animiste de la Roumanie rurale, ce qui est d'ailleurs une croyance ancestrale des paysans roumains. La conviction de Brancusi que les choses naturelles ont une «essence cosmique», de même que son respect pour les matériaux qui doivent continuer leur «vie naturelle» même après qu'ils ont été travaillées par l'artiste, correspondent à ce panthéisme-animiste, dans lequel Dieu s'identifie avec la réalité dans son intégralité, et toutes les choses et les phénomènes naturels sont ainsi animés par une essence spirituelle d'origine divine. D'ailleurs il croyait, dans le même esprit, que «Dieu est partout».

Brancusi n'est pas resté un paysan archaïque et sage. Il était devenu aussi un intellectuel sophistiqué, un philosophe subtile à la quête de la vérité

absolue, qui aspire à la perfection, très impliqué dans l'avant-garde parisienne (voir E. Balas). Mais, dans la phase majeure de sa création (1907) il reviendra toujours aux thèmes mythiques de la mythologie du village de Gorj. Cette double personnalité de Brancusi (paysan/intellectuel) s'exprimera aussi par le dualisme (archaïque/moderne) de son nouvel art.

1b) Le comportement de Brancusi dans la vie quotidienne respectait lui aussi en essence les normes du village roumain, dont les valeurs sur le bien et le mal se trouvaient dans «la philosophie de la naturalité» et dans «la doctrine des anciens». Mais «l'attitude paysanne» de Brancusi, doit être comprise comme un état d'esprit d'un homme qui a gardé ses apparences dans les valeurs esthétiques du village natal, qui sont ultérieurement devenues en égale mesure des sources d'inspiration dans son art. De cette façon on explique aussi le comportement éthique et l'attitude paysanne de Brancusi à Paris.

Il était connu par la bonté, l'humanité, le bon voisinage, l'hospitalité, l'équilibre, l'oralité «d'Ésope», l'admiration pour la musique populaire roumaine et la façon de s'habiller ou de cuisiner comme un paysan roumain.

1c) Le meuble de l'atelier de Brancusi était aussi paysan (en style oltenien) et il était fait de sa main dans une manière d'une maximale simplicité. Cela lui rappelait son origine, mais en même temps constituait un cadre pur, propice du travail et de la vie dans l'atelier-logement, qui était même le monde propre de Brancusi, qu'il avait créé lui-même, ce qui reflétait ses conceptions philosophiques, liées au naturalité et à la simplicité.

1d) Brancusi a été influencé par les traditions populaires roumaines aussi dans son art, mais il a appris à être «traditionnel» seulement après son retour de Paris, sous l'influence des courants de l'art moderne et surtout du primitivism. Après une longue évolution intellectuelle et de grandes transformations, il est redevenu «paysan» quand il a essayé un rattrapage par son art des sens de certains symboles primordiaux, qu'il a repris du folklore roumain (mais non seulement) (voir S. Geist).

La sérénité et la pureté absolue qui se dégagent de ses œuvres, de même que l'essentiel des formes qui en découlent de ce processus d'abstraction est conformément aux formes anciennes de l'art populaire roumain. C'est pourquoi on constate dans ses ouvrages une simplicité des origines préhistoriques, de nature cosmogonique, antérieure à toute civilisation.

Pratiquement, «le primitif» pour Brancusi s'identifie en grande mesure au complexe des traditions, des légendes et des ornements du folklore roumain. Ses sculptures en bois présentent aux sens des forces spirituelles, comparables aux productions artistiques primitives. Ces influences plastiques de l'art populaire roumain se retrouvent sous l'aspect

formel, de même que méthode, comme par exemple la méthode de la simplification et de la stylisation typiques à la sculpture en bois ou «taille directe» pratiqué par les artisans créateurs de piliers de terrasse.

L'essence des ouvrages brancusiens provient du folklore roumain, mais le concept technique était en ton, par rapport à l'art moderne (surtout les ensembles et les sculptures-objet brancusiens illustrent la fusion des traditions populaires et des renouvellements avant-gardistes – voir E. Balas).

1e) La métaphysique orientale, et spécialement dans l'espace indotibétain, a exercé une certaine influence sur la philosophie et de l'œuvre de Constantin Brancusi. Il y a plusieurs arguments qui prouvent la réalisation de ce fait: l'indication des écrits de Milarepa (dans la bibliographie duquel il trouve la confirmation de sa propre voie), Papus et Laotse comme des ouvrages importants, son attraction vis-à-vis de la sagesse de Bouddha, une très grande importance accordée à la préparation intérieure avant l'exécution proprement-dite d'un ouvrage (ses longues méditations sur la qualité des matériaux pour se mettre d'accord avec leur «esprit»), l'idée que le développement intérieur se passait en parallèle avec l'évolution esthétique, le fort essentiel, spiritualité et «libération» du corps que ses ouvrages dégagent.

Dans le panthéisme de Brancusi il y a l'alliance avec la pensée orientale, donnée par l'humiliation devant la nature animée et les êtres inférieurs, le désir de s'assimiler à ceux-ci par détachement de la propre individualité, la croyance profonde dans un équilibre universel omniprésent. Brancusi retrouvait en Inde justement la philosophie de la naturalité éternelle de ses ancêtres roumains, panthéiste et animiste, ayant le sentiment de la communion entre les deux mondes (il a réussi ainsi à descendre les origines communes des deux cultures et à accorder les sens symboliques primordiaux). Fréquemment, Brancusi a été présenté comme un artiste penché vers la philosophie orientale, en dégagant de la connaissance et de la beauté.

Il est possible que les longues méditations de Brancusi sur l'art ait conduit à une démarche comparable à celle des penseurs de l'Orient. Il est possible également tout en approfondissant ses propres traditions folkloriques anciennes, qu'il soit entré, en fait, dans la zone de l'universalité, là où les sens profonds des grandes traditions se rencontrent.

Il y a plusieurs ouvrages de Brancusi qui sont considérés comme subissant l'influence orientale, en ce qui concerne concrètement l'étude des philosophies et des arts orientaux, cela s'est fait par l'intermédiaire des livres de sagesse orientale et des musées parisiens de Guimet, de Trocadéro et surtout du Louvre qui l'a stimulé à étudier les anciennes religions de l'Orient, et surtout de l'Inde et de Tibet (voir Antonovici).

2) Constantin Brancusi avait une religiosité complexe: sous aspect confessionnel il était chrétien orthodoxe (religion dans laquelle il a grandi et qu'il n'a quittée jusqu'à la mort), mais sa croyance réelle était très proche du christianisme populaire roumain («christianisme cosmique»).

2a) Le fait que Brancusi a grandi et s'est formé dans une ambiance chrétien-orthodoxe, et Hobița était très près du Monastère de Tismana, l'a marqué pour tout le reste de la vie. Dans la révélation de la croyance chrétien-orthodoxe de Constantin Brancusi, on a tenu compte de son implication dans l'activité de l'église «Les Saints Apôtres» de Târgu-Jiu, qui est sur l'axe de l'Ensemble monumental brancusien, des textes et des aphorismes de l'artiste sur ce thème et de son attitude religieuse.

Ainsi, Brancusi a-t-il été intéressé à concrètement améliorer les plans de travail et les esquisses employés à la restauration de l'église (les chapiteaux et les portes cochères en bois de l'église ont été réalisés d'après ses dessins) et il s'est impliqué dans l'activité de l'église, sonnant les cloches avec plaisir et la planche de bois sur laquelle on frappe le marteau dans l'église et la consécration de l'église on lui a permis d'habiller le vêtement de diacre et d'ouvrir la Sainte Liturgie.

De ses textes on voit qu'il se rapportait dans tout ce qu'il faisait à la divinité, faisant semblant qu'il ait un dialogue continu, intérieur, avec celle-ci, en lui posant ses questions existentielles les plus graves (il était parfois profondément malheureux en essayant de trouver sa propre voie correcte et destinée à la vie qu'à son art). Ce rapport paraît être spécifique à un chrétien orthodoxe, surtout qu'il se pose fréquemment le problème du salut. Quant à la religion orthodoxe, il considérait qu'il devrait être «vécue» et non pas «parlée».

Brancusi, depuis l'enfance vivait religieusement (surtout quand il entendait le son des cloches, qui pour lui étaient «une voix divine»), il a longuement chanté comme diacre dans l'Église orthodoxe de Paris, il jeûnait, il désirait une paix de l'âme, respectant la discipline «des saints orientaux», au moment du salut de la fin de sa vie, il a avoué avoir dédié sa vie à la Roumanie et à l'Église roumaine, et dans son œuvre il y a des thèmes artistiques de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament. Même son travail de création il le regardait comme un acte religieux (l'artiste est «un prêtre anonyme»).

La croyance de Brancusi avait des accents mystiques, observés souvent par des amis et ses exégètes. Lui-même, il considérait être venu au monde avec une mission (qu'on lui a donné à accomplir), que sa vie a été une succession de miracles, que dans l'acte de création «un absolu»

s'exprime par lui-même, et il voyait la vie comme un chemin dont le commencement et la fin se confondent avec la divinité.

2b) Mais la religiosité réelle de Constantin Brancusi était plus ample et très proche du «christianisme paysan» hérité totalement en Roumanie (Hobița), caractérisé par la présence de nombreux éléments religieux archaïques panthéiste-animistes (qui tiennent à «la philosophie de la naturalité éternel» d'après lesquels l'artiste se guidait). Cette création religieuse est propre au sud-est européen et est nommé par M. Eliade «christianisme cosmique». Le spécifique de ce syncrétisme est le fait qu'il néglige les éléments historiques du christianisme, qu'il projette «le mystère christique» sur toute la nature et qu'il insiste sur la dimension liturgique de l'existence humaine.

Brancusi avait une pensée traditionnelle, mythique et religieuse de facture symbolique. Il avait le sentiment d'une communion intime et directe avec la nature, à laquelle il sentait appartenir. Cette adhésion affective et intellectuelle à un cosmos intégral (l'esprit et le matériel) était accompagné par une émotion spécifique, un certain sentiment de religiosité cosmique, qu'il a réussi à transmettre également à son œuvre.

Brancusi, qui s'inspirait du folklore roumain et de l'archaïque, est arrivé à créer des formes qui rappellent de la plastique «abstraite» de l'Ancienne Civilisation Européenne (qui s'est préservée jusqu'aujourd'hui dans «ses notes mythiques et symboliques essentielles»). Il paraît que cette civilisation qui a fleuri au commencement du néolithique, a transmis ses valeurs non seulement dans la culture minoenne et la Grèce homérique, mais aussi plus loin dans les sociétés traditionnelles paysannes, ce qui explique le fait que la majorité des symboles magiques et religieux du néolithique se retrouvent dans l'ornementation roumaine actuelle. Le culte religieux chrétien et le système ritualiste adjacent a continué lui aussi d'être marqué par la pensée magique et symbolique, génératrice du christianisme cosmique.

Le contenu de cette civilisation était riche en symboles fondamentaux, en mythes originaux et dans un imaginaire artistique caractérisé par une tendance vers l'abstraction, de stylisation et de transfiguration de la nature. Cette réduction voulue des formes en vue de la mise en évidence des traits essentiels d'un objet ou d'un phénomène est dans le genre des sculptures de Constantin Brancusi (ce qui met en évidence «le symbole de chaque être» et pénètre «la profondeur des mystères de la nature») et s'est transmis dans la création des Thraces et des Gètes de la Dacia romaine et jusqu'aujourd'hui dans la création plastique paysanne, et elle est caractérisé par la tendance de schématisation, de géométrisation des figures et de l'abstraction des compositions (selon V. Avram).

3) La vision religieuse et philosophique de Brancusi (tributaire surtout à la «philosophie de la naturalité») était une archaïque, d'un cosmos magique et vivant, dans lequel chaque chose (être ou objet) a une «âme». Mais, dans un esprit plutôt oriental, il concevait l'esprit et la matière formant un tout unitaire. Leur séparation, comme d'ailleurs de toute dualité, est illusoire.

3 a) «L'esprit» (l'âme) qui est dans la matière se découvrait par Brancusi par le ciselage direct du matériau de travail (qu'ils devraient «respecter», tout en se laissant dirigé par les qualités de celui-ci), mais après une préparation préalable, dans laquelle l'âme de l'artiste s'harmonisait avec celle de la matière. La préparation, de même que l'acte de la création proprement-dite ne peuvent pas être expliqués rationnellement, et cela dénote plutôt l'emploi de «l'intuition».

Le nouvel art de Brancusi est marqué par le désir de se redonner «une âme» de matière nommée aussi «l'être de l'intérieur de la matière» – d'«essence cosmique» – ou «l'essence réelle des choses» ou «l'essence cachée dans le matériau»). À ces desiderata on arrivait justement par le processus de «rendre essentiel», c'est-à-dire d'obtention progressive de la forme de «l'idée en soi» («l'idée en soi» est mise en parallèle avec l'esprit). Chaque objet a également sa propre forme-clé. L'approchement du «sens réel des choses» mène à la simplicité et aux «formes pures» différentes de l'aspect extérieur des objets, et l'abord idéaliste des sujets à un art non-figuratif.

Brancusi identifiait «l'essence du germe» (l'esprit) humain avec la Divinité, qui est «essence éternelle» et croyait que pour pouvoir créer la nature on a besoin de l'existence des deux éléments: «le germe» (l'esprit de nature divine) et «le terme» (la matière).

«La forme pure» peut être équivalente de la «forme» de la philosophie des scolastiques, qui est de facture spirituelle et représente l'opposé de la matière. Et «la forme» scolastique est équivalente à son tour de l'«essence», c'est-à-dire l'esprit (*Puruṣa* de la tradition hindoue), «l'acte» (dans le sens aristotélicien), «les idées» platoniciennes (qui sont en même temps des archétypes ou des *principes* essentiels des choses) et des «numéraux» pythagoriciens, tous constituant l'aspect qualitatif du monde créé (les qualités de la matière doit être donc rapporté à «l'essence»). La matière à son tour est équivalente de «la substance», c'est-à-dire de la Nature, *Prakṛti* hindoue et «la potence» aristotélicienne, constituant l'aspect quantitatif du monde.

3b) L'une des modalités de suggestion de Brancusi de «l'esprit» de l'intérieur de la matière est sous la forme des réflexes lumineuses de ses ouvrages qui appartiennent au cycle des bronzes polis.

Ces réflexes suggèrent des idées cosmogoniques, comme par exemple celle d'une «lumière primordiale», de nature spirituelle et divine, qui est à la base de la création de l'univers.

3c) Le processus brancusien «de rendre essentiel» était accompagné par deux états d'âme prioritaires qui accompagnaient l'acte de création: «le détachement de soi» et «la joie».

«Le détachement de soi» est un état de préparation et une condition *sine qua non* pour l'acte de création brancusienne, parce que sans celui-ci on ne peut pas atteindre «le but» («l'essence») de «toute chose».

«La joie» était l'état naturel de Brancusi qu'il maintenait dès l'enfance et qu'il voulait transmettre par son art (il croyait généralement que la mission de l'art est celle de créer la joie).

«Le détachement de soi», «la joie» et «la vraie lumière» peuvent être mis en corrélation avec «l'essence» («forme propre») «le soi» et «la joie» de la philosophie du tantrisme de Śiva ou la joie est en fait une illumination de «la nature de sa propre forme de son propre soi» («l'essence» du shivaïsme est formée pour toutes les choses seulement de «la lumière» qui est conscience, et l'essence spirituelle de chaque chose s'intègre dans «La Suprême Conscience», ce qui constitue le plus profond niveau de l'image; cette zone de la conscience – à laquelle on aboutit seulement par pure intuition – est transpersonnelle et nondiscursive, manquant la dualité sujet/objet).

4) Brancusi a été un artiste indépendant, mais en même temps fortement impliqué dans l'avant-garde artistique du début du XX-ème siècle, en se rapportant surtout au primitivisme et à quelques courants artistiques principaux. Il a eu des idées philosophiques semblables – parfois mystiques – avec des artistes avant-gardistes de marque et il a repris certaines techniques employées dans le cadre de certains courants.

4a) Brancusi a été un artiste indépendant (qui a aimé la vie et le travail solitaire) qui a créé un art universel, qui paraît indépendant de l'époque et notre civilisation. Son art a toujours aspiré à une synthèse, intégration, totalité et unité, qui ne permettent pas l'adhésion à un certain courant (bien que de nombreux courants avant-gardistes le sollicitassent, grâce au fait que le langage formel brancusien leur paraissaient étroitement proche de leur vision).

4b) L'œuvre de Brancusi a un côté «primitif» (par lequel il fait une connexion avec l'art moderne, «imprégné» fortement de «primitivisme»), lui, impressionnant par la simplicité, le fondamentalisme, la pureté et une certaine dualité archaïque/moderne.

«Le primitivisme» de son œuvre est encore très difficile à situer (du point de vue historique et géographique), bien qu'on ait fait de nombreuses appréciations concernant les influences archaïques, primitives et africaines sur l'art brancusien. Notamment, certaines particularités de quelques-unes de ses sculptures en bois prouveraient la forte influence exercée sur lui par la sculpture africaine. Brancusi est considéré ayant des accents de primitivisme et par une sensibilité à part, due au respect qu'il avait pour les matériaux, de même que par le ciselage direct qu'il pratiquait. Les traits essentiels du primitivisme sont «la simplicité» et «le fondamentalisme», qu'on peut retrouver aussi dans l'œuvre de Brancusi.

Mais pour Brancusi «le primitif» a spécialement signifié le côté archaïque de son folklore roumain et ensuite les objets d'art archaïque européen et mondial, océanien ou africain (dans lequel il a reconnu l'aspect primitif de l'art traditionnel roumain) qu'il voyait dans les musées et les expositions. Son retour «aux sources de l'art» (archaïque, primitif ou populaire), s'explique par le fait qu'il était intéressé au point commun de ceux-ci: la présence du sacré et la manifestation du monde invisible dans certains objets d'art, qu'il essaiera ensuite d'exprimer dans ses ouvrages.

Son retour vers la source archaïque et primordiale de l'art populaire roumain duquel partent ses formes en commençant avec l'année 1907), qui n'a rien en commun avec l'histoire de la sculpture classique, est expliquée par Mircea Eliade par un processus d'«intérieurisation» suivi par un d'«anamnèse», qui a mené à «une découverte de soi» et simultanément a retrouvé la présence dans le monde spécifique de «l'homme archaïque».

La conception technique des ouvrages qui ont comme source l'art le plus «primitif» a mené au nouvel art sculptural brancusien, caractérisé de cette façon par la dualité archaïque/moderne.

4c) Brancusi a été le premier sculpteur moderne qui a interrompu la tradition artistique académique, en affirmant que «le sculpteur est penseur» et non pas «un photographe de certaines apparences dérisoires, multiformes et contradictoires». C'est un des principaux motifs pour lequel il peut être classé comme artiste moderne, parce que l'art moderne repoussait l'idée classique, inaugurée en Roumanie, selon laquelle le but fondamental de l'art est de représenter l'apparence des choses.

Brancusi a eu un rapport réel avec les courants principaux de l'art moderne et surtout l'expressionnisme, l'abstractionnisme, le dadaïsme, le cubisme. On remarque une communion d'idées de l'artiste roumain avec des artistes d'avant-garde de marque (Kandinsky, Marc, Nolde, Klee, Mondrian) et également une reprise de certaines techniques qu'ils employaient.

Beaucoup de conceptions de Constantin Brancusi se retrouvent aux représentants de l'expressionnisme: le fort scepticisme par rapport à une

réalité dans laquelle le progrès technologique accentuait l'aliénation des hommes, la trouvaille du primordial absolu et de «l'état originaire» du monde, ce qui le conduit ensuite vers les origines et vers l'art primitif (la découverte du primitif et de l'art populaire signifiant la découverte du primordial), la libération de «la vérité intime» du réel des liens matériels qui empêchent sa perception, à la quête des «choses cachées» du delà le voile des apparences et la représentation de l'aspect spirituel du «moi» humain qui se trouve dans la nature, la nécessité d'atteindre «l'essence des choses», qui est aussi «la forme vraie» du monde (tout objet, croyaient-ils, a aussi un noyau, apparence et essence, masque et vérité) le fait que l'art expressionniste est «un pont vers le monde spirituel» (parce que le but est la quête et la représentation d'une essence spirituelle de la nature ainsi que de l'homme), que les artistes qui contribuent à la création de cet art «nouveau-né» (qui va générer toutes les nouvelles lois et notions), vivent l'un des plus importants moments de l'histoire de la civilisation, l'affirmation que «l'art est l'image allégorique de la création» ayant la tendance de s'exprimer par des allégories, des analogies et des symboles, l'espoir de réveiller des résonances dans l'âme par l'intermédiaire d'un art pur, le principe de la pensée esthétique expressionniste, selon lequel l'artiste réussit à donner forme seulement dans la mesure dans laquelle il réussit à renoncer à son propre ego (en dépassant donc la personnalité), l'idée d'unité du monde (par l'intermédiaire du motif du concept de la nature), l'élimination du dualisme entre l'esprit et la matière, etc.

Des analogies peuvent être décelées aussi entre les conceptions artistiques brancusiennes et celles de l'art cubiste du début (de même qu'Apollinaire le décrivait), qui était une «de conception» et non pas d'imitation, les artistes exprimant par elle «des formes métaphysiques», en voulant atteindre «les proportions d'un idéal» (la réalité était regardée au début comme une réflexion éternellement changeante d'une vérité transcendante). Il y a aussi, l'idée de réductionnisme des formes de la nature de Cézanne aux éléments de base desquels les artistes cubistes sont partis, les longues recherches de Picasso de purification des formes (par l'élimination des détails), la quête de «la forme» de Juan Gris (mais dans le sens d'une philosophie profonde, dans laquelle «la forme de la connaissance» est révélée par esprit, et non pas par des sens), la manière de travail intuitif de Picasso et Braque qui essayaient de décrire «les qualités essentielles» des objets (suggérée par «la méthode de la réduction eidétique» de la philosophie phénoménologique et de conception d'intuitionnisme de Bergson, l'annulation de l'illusionnisme (hérité de la peinture de la Renaissance), l'idée cubiste de «la sculpture tactile», la croyance au caractère de rédemption de l'art nouveau.

Brancusi a participé aux salons où exposaient les artistes cubistes – ce qui prouve son contact permanent avec un art qu'il appréciait – et l'appropriation de quelques innovations d'avant-garde comme est «la technique de l'assemblage» (employée par Braque et Picasso).

Brancusi a été considéré un sculpteur abstrait, étant regardé même comme «protominimalist», à cause de la simplicité de certaines de ses formes (il était célébré parce qu'il a mené «à la perfection la plastique la plus élémentaire de l'Europe et il a sauvé du compromis cet état élémentaire»). La quête «des commencements originaux» et de «l'élémentaire», de même que «l'impulsion vers l'abstraction» (mais qui existe au commencement de tout art) étaient des caractéristiques communes de l'art abstrait ainsi que de l'art brancusien.

Plusieurs parallèles peuvent être faites entre la mentalité artistique de Kandinsky et celle de Brancusi (ayant une racine presque commune, idéaliste et en même temps mystique) qui croyait que l'abstraction est permise seulement à la condition de ne pas faire «abstraction de la nature». Kandinsky croyait fermement que ce qui intéresse dans l'art abstrait est «l'essence de l'esprit qui, libéré de l'objet extérieur, est saisi par la couleur, la forme et la composition». Il croyait qu'il sentait «l'être intérieur», «l'âme mystérieuse» de tout objet, et il avait besoin également des «métaphores plastiques pour la substance qui donne naissance au monde». Il nommait la peinture abstraite «art réel», parce qu'il était plus réel que la réalité du moment qu'il exprimait la réalité spirituelle et divine (c'est-à-dire le fond et la source de la nature vue), qui comprend «tout ce qui est en soi». Il croyait que l'âme était une force qui dirige l'homme, et le but des moyens artistiques est justement «le processus d'âme indéfinie». De cette façon l'œuvre d'art est le résultat de certaines forces supérieures, divines (devant Dieu l'artiste doit s'incliner au moment où il est son émissaire) et elle est réalisée sous l'impulsion de certaines «nécessités intérieures» de nature d'âme.

Les influences dadaïstes sur Brancusi se sont manifestées en plusieurs directions: la manière de reconfiguration continue des «groupes mobiles», la technique de l'assemblage, la création des objets – sculptures et d'objets humoristiques, la signature de certains manifestes dadaïstes, des amitiés avec des exposants de premier rang du mouvement dadaïste (M. Duchamp, F. Picabia, T. Tzara), sa sympathie connue pour quelques idées Dada (le reniement des références idéalisées du passé et surtout de la Renaissance, le *retour* de l'homme à la nature, «la joie» et «la liberté totale» de l'art, l'unité des contraires, etc.) des textes, des réflexions et des aphorismes sur le mouvement Dada (quelques-unes en style dadaïste) et son penchant vers l'archétype.

5) Brancusi a été le premier et le plus grand sculpteur de l'art moderne, ayant une influence immense sur la sculpture du XX-ème siècle (spécialement dans sa deuxième moitié).

6) Pour illustrer la manière de représentation artistique de certains aspects spirituels de Brancusi dans son œuvre, on a interprété trois ouvrages de factures différentes : *La Colonne sans Fin*, *Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha)* et *L'Oiseau dans le ciel*.

6a) *La Colonne sans fin* est le premier thème brancusien (1909) consacré à la «série et l'œuvre unique». Fruit de «longues méditations», sa version monumentalisée de Târgu-Jiu (à la mémoire des héros de Gorj de la première guerre mondiale) est considérée un *opus magnum* de la sculpture du XX-ème siècle. Son modèle a été pris de l'art populaire de Gorj, soit des piliers de tombeau, de terrasse ou de porte cochère, soit du motif stylisé de la «corde entrecroisée» ou de «la corde enroulée».

Le décodage du symbolisme archaïque de *La Colonne* a conduit à trouver certaines significations profondément spirituelles de celle-ci. Vue comme un pilier funéraire, elle symbolise «La Colonne du ciel», «L'Arbre cosmique» et «L'Axe du monde» chargés de «pouvoirs magiques» et représentent l'ascension du monde terrestre, profane, destructible et fini, au monde céleste, sacré, indestructible et infini. *La Colonne* représente aussi le «Centre du monde», un «lieu» qui n'appartient pas à l'espace profane, mais à l'espace sacré («réel» par excellence), ou il est possible «la coupure du niveau» et la communication avec le Ciel qu'avec L'Enfer. Pour les morts *La Colonne* est «l'escalier des douanes du ciel» ou le tronc en bois du «sapin» ou «la lance du mort».

La Colonne suggère également l'Épiphanie de la Divinité comme «pilier en or», «pilier de lumière» ou «pilier de feu» (comme apparaît dans les mythes cosmogoniques indiens et dans le Nouveau Testament). L'interprétation de la *Colonne* comme représentation de la Divinité expliquerait également son emplacement après l'Église «Les Saints Apôtres» et l'interprétation de tout l'Ensemble Monumental «La Voie des Héros» (une véritable *Via Sacra*) comme un chemin symbolique de retour des héros de Gorj, par leur sacrifice pour le pays et la foi, à Dieu. Et dans un sens plus large, ce retour évolutif est une «voie héroïque» pour tout homme qui sent le besoin de rencontrer son Créateur.

6b) La sculpture *Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha)*, travaillée dans un style traditionnellement populaire roumain, voulu *artisanal*, est un «composite», formé de plusieurs éléments dont la forme envoie aux motifs ornementaux du folklore roumain, qu'aux symboles sacrés traditionnels indiens (et universels). Du point de vue folklorique roumain, l'ouvrage envoie généralement surtout aux formes des piliers (de terrasse,

de porte cochère, de tombeau) ou à des motifs ornementaux des pièces en bois).

Le décodage de la sculpture a été réalisé de la perspective du symbolisme sacré indien, tenant compte non seulement de la description physique du corps humain, mais aussi de celle subtile de celui-ci, conformément à «l'esprit» bouddhiste: 1. La forme en spirale symbolise *kuṇḍalinī*, l'énergie cosmique en état latent dans tout être humain. 2. Le module basal («la ceinture pelvienne») est le centre mystique *mūlādhāra-cakra*, l'élément «terre» ou, par extension, la dimension terrestre (ou de la matière). 3. Le module médian (le tronc) est une représentation certaine du corps subtil vital. Les cinq arêtes transversales de la face antérieure symbolisent les cinq *cakra*. Ils représentent aussi les éléments cosmiques fondamentaux : la terre (à la base), l'eau, le feu, l'air et l'éther. Les fosses verticales des côtés symbolisent les trois *nāḍī* fondamentaux : *īḍā*, *pingalā* et *suṣumṇā*. 4. Le tronc de cône («le cou») symbolise une tendance de spiritualisation progressive et de retour à l'unité. 5. L'ovoïde («la tête») est une représentation de «l'Oeuf cosmique» (la tête, en opposition au module basal qui présente la dimension terrestre, peut signifier aussi la zone céleste). Par l'expérience du réveil et de l'enlèvement *kuṇḍalinī*, «s'unifient le Ciel et la Terre», en se réalisant ainsi une *coincidentia oppositorum* au niveau cosmique. La réunification des deux «coupes» opposées signifie, au niveau macrocosmique, la réfection de «l'œuf cosmogonique» (du Cosmos originaire), et au niveau microcosmique la restauration de l'état adamique, unitaire, androgyne et paradisiaque du commencement. 6. Les larges orifices («les yeux») de la tête de la statue représente les centres de force ou les lotus mystiques qui se trouvent au niveau de la tête et qui sont mis généralement en liaison avec les fonctions cognitives: *ājñā-cakra* («l'œil de Śiva») qui donne de la clairvoyance, *manas-cakra* et *soma-cakra*. Les vides respectifs pourraient suggérer également «la conscience primordiale» (nommée par les Tibétains *Rigpa*). 7. Le lotus (ou la couronne du *Roi des rois*) représente le centre *sahasrarā-cakra*, situé au sommet de la tête, au milieu de laquelle arrive *kuṇḍalinī*, après le parcours des *cakra* inférieurs, tout en s'expérimentant l'union finale de *Śakti* avec *Śiva*, qui signifie l'obtention de la transcendance. Les trois sommets triangulaires de la couronne, vue de chaque côté de l'ouvrage, peuvent être interprétés comme représentant: le courant triplé d'énergie de tantrisme, *trikāla*, Le Triple Trésor, la triple manifestation divine, les trois *guṇa*, le trident et *vajra*. La couronne peut être aussi un emblème solaire, ses sommets étant les rayons.

On a réalisé plusieurs équivalents iconologiques entre l'ouvrage *Le Roi des rois* avec les images: du dieu suprême *Viṣṇu* (méditant sur le corps

enroulé d'*Ananta* ou *Śeṣa*, le serpent cosmique), du dieu *Śiva* (sous son aspect latent, non manifesté) de la déesse *Śakti* (assise au-dessus le corps étendu et inerte de *Śiva*) et de Bouddha.

La sculpture met en évidence aussi le microcosme humain subtile, dont la structure est une réflexion en petit de la structure du macrocosme.

Tout l'ouvrage peut être interprété aussi de manière biblique: «l'arbre de la vie et l'arbre du bien et du mal» (le module médian) du milieu du paradis, le serpent (la forme en spirale), «la pomme» (le module basal) et «le fruit» (l'ovoïde) de «l'arbre de la vie», qui confère l'immortalité; le pilier sur lequel Moïse a enroulé «le serpent en cuivre» et Jésus Christ (selon les écrits de Constantin Antonovici).

On peut également faire une interprétation en accord avec les légendes cosmogoniques roumaines (serpent primordial qui entoure la terre ou pousse un sapin, équivalent de «l'Arbre cosmique» ou universelles (le mythe archaïque des monstres, les gardiens de «L'Arbre de la Vie» ou d'une zone consacrée par excellence).

6c) À travers la période 1910-1940 dans laquelle Brancusi réalise la série des *Oiseaux* (en presque 30 versions) on constate une variation de ses matériaux de travail de même que de la forme de ceux-ci (par simplification), de bombée (*Măiastra* – *La Merveilleuse* de 1910) jusqu'à la fusiforme (*Pasărea în spațiu* – *L'Oiseau dans l'espace*), en créant l'impression de décollage, de vol et d'élévation spirituelle.

Trois *Oiseaux dans l'espace*, allaient être abrités dans un Temple de la Libération (à signification sacrée et initiatique, en accord avec les conceptions cosmo-mythologiques indiennes) que Brancusi avait l'intention de dresser à Indore. *Les Oiseaux* devaient répondre aux exigences des symboles demandés par le temple et avoir des significations précises dans le cadre des conceptions des philosophies indiennes.

Sous aspect mythique général, l'oiseau symbolise l'âme humaine et en même temps les relations (d'intermédiaire) entre le ciel et la terre. Dans l'Inde elle symbolise l'esprit individuel, qui, par l'intermédiaire du «Pilier cosmique» peut monter et arriver à l'Esprit universel, symbolisé par le soleil. Et l'Oiseau-âme et «Le pilier cosmique» (Axis Mundi) ont des substances communes, étant de la nature du feu, de l'or et de la lumière (dans les Upanishad il y a deux oiseaux, un signifiant l'âme individuelle et l'autre celle universelle). Dans le monde musulman les oiseaux sont des âmes engagées à la quête initiatique et Dieu lui-même est représenté comme un oiseau avec des ailes en or.

L'oiseau est la principale Épiphanie de la Grande Déesse du néolithique, symbole qui a été inspiré des traditions «païennes» par le christianisme, représentant constamment aussi le vol mystique. Dans la

mythologie protodac il y avait des «oiseaux solaires», et la mythologie roumaine, sauf «les oiseaux-âme», plusieurs catégories d'oiseaux mythiques (l'Oiseau Merveilleux – *Pasărea Măiastră*, “Pajura” et l'Oiseau de feu – *Pasărea de foc*). De nombreux exégètes considèrent qu'à l'origine de *Pasărea Măiastră* (l'Oiseau merveilleux) il y a trois mythes, et spécialement celui du L'Oiseau Merveilleux et de “Pajura” (les deux de nature solaire). Il est possible également que l'art égyptien et byzantin ait offert des alternatives d'imitation, par la stylisation des formes et respectivement par la couleur dorée (selon A. Parigoris).

Pasărea Măiastră (l'Oiseau merveilleux) brancusien, posé sur un socle au motif de *La Colonne sans fin* rappelle très bien «l'oiseau de l'âme», qu'on mettait sur les piliers roumains des tombeaux. La forme des *Oiseaux dans l'espace* ressemblent elle aussi aux colonnettes doublement-galbées (qui enveloppent l'extérieur de la corde) des terrasses des maisons en bois de Gorj et en même temps les ornements archaïques (elliptiques, à l'aspect extérieur de la corde) de l'époque de bronze, trouvés sur des faucilles en bronze à Sighetu Marmăției.

Les Oiseaux dans l'espace représentent «l'essence du vol» et sont un symbole de «la libération spirituelle». Ici l'artiste s'est efforcé le plus de résoudre le binôme «matière et esprit par la lumière» (en appelant au «polissage extrême» du métal) et de chercher «la suprême expression de la transcendance», ce qui est l'essentiel sur l'Être et l'Absolu. C'est pourquoi *Pasărea de aur* (l'Oiseau en or) du Temple d'Indore aurait dû compléter lorsque, à une certaine heure, le soleil tombait sur lui.

Les réflexes de la lumière sur la surface des *Oiseaux* en bronze peuvent suggérer une âme captive (de la nature de la lumière, du feu et de l'or), une solidarité primordiale de l'esprit avec la matière et bien possible d'envoyer à l'âge d'or de l'humanité (qui revient périodiquement, d'après le type des «âges cosmiques» cycliques).

7. Comme une conclusion générale et finale, Brancusi a été un artiste-philosophe avec une pensée mythique-religieuse d'origine archaïque et traditionnelle, qui paraît provenir des couches profondes de la tradition mytho-religieuse spécifique à l'espace sud-est européen et carpatho-danubien.

Ses créations sont liées à la rêverie magique et mythique du paganisme populaire. En valorisant une expérience magico-symbolique (qui tient à l'imaginaire mythico-magique du village natal) acquise pendant l'enfance, il s'est soustrait à Paris au processus de désacralisation auquel l'existence symbolique est soumise par la civilisation technique et scientifique.

Sa rencontre avec l'avant-garde parisienne, la découverte du monde archaïque et primitif, les processus d'«intériorisation» (qui peuvent eux aussi être mis en parallèle avec les tendances de l'époque) par lesquelles «il s'est découvert soi-même» (en retrouvant en même temps également «la présence dans le monde» spécifique à l'homme archaïque), l'ont fait découvrir la source primordiale de l'art populaire roumain, duquel partent en général les formes qu'il a créés à partir de l'année 1907.

Plus concrètement, Brancusi a repris dans son nouvel art des symboles sacrés et universels surtout de l'art populaire roumain, d'origine néolithique, et il leur a donné un sens moderne (voire *Les Oiseaux*, *La Colonne sans fin* et *Le Roi des rois* analysés dans cette livre). Mais il paraît qu'il a subi aussi d'autres influences «primitives», spécialement de l'art africain et de l'art et de la métaphysique de l'espace indo-tibétain.

Sa vision philosophique et religieuse était une archaïque, celle d'un Cosmos vivant et magique, dans lequel toute chose (animée ou non) a de «l'esprit» (âme), et dans lequel l'esprit et la matière (et toute autre dualité) forment une unité. L'un des plus constants buts dans son art a été de représenter cet «esprit» des êtres, des objets et des phénomènes, qui tiennent aussi au monde invisible.

Une pareille quête spirituelle représenté par l'art de Brancusi a à l'origine premièrement l'éducation religieuse qu'il a reçue dans l'ambiance de Hobița de son enfance, c'est-à-dire d'un christianisme orthodoxe tolérant par rapport à l'ensemble d'idées et des pratiques d'avant le christianisme, panthéiste-animistes, nommée par lui «la philosophie de la naturalité» ancestral (une *philosophia perennis*). À ce «christianisme cosmique» hérité, d'autres convictions religieuses, philosophiques et artistiques (quelques-unes d'origine orientale) se sont ajoutées ultérieurement, et leur cristallisation dans le temps a mené à une vision brancusienne spécifique sur la vie et l'art, qui s'est ensuite matérialisée dans son œuvre.

Brancusi découvrait l'esprit des matériaux en taillant directement la pierre ou le bois, mais, après une préparation préalable, dans laquelle l'âme de l'artiste s'«harmonisait» avec celle de la matière respective. La main qui taille, «pense» et en même temps suit «la pensée de la matière», désigne un processus méditatif qui ne peut pas être expliqué rationnellement, et dénote plutôt l'emploi de «l'intuition» artistique. Cette «collaboration intime entre l'artiste et le matériau employé» le dirige vers «l'essentialisation» et à «la forme de l'idée en soi».

Brancusi a réussi à transmettre le sacré de son œuvre qu'il a créée, celle-ci étant ressentie par de nombreuses personnes qui ont décrit son atelier en termes de «cathédrale», de «temple» et de «sanctuaire». Même son chef-d'œuvre de Târgu-Jiu, l'Ensemble Monumental (formé de *la Table du Silence*, *la Porte du Baiser*, *la Colonne sans fin*) disposés sur un axe qui traverse la ville de l'ouest à l'est, paraît former un véritable temple, sur la ligne des anciens sanctuaires d'Égypte, Inde, Mexique, Stonehenge, etc.

Brancusi a été le premier grand sculpteur moderne, par le fait qu'il a interrompu la tradition artistique académique (qui entretenait l'idée Renaissance selon laquelle le but de l'art était celui de reproduire les apparences de la nature) et il a créé une sculpture nouvelle, non figurative, qui exprime «la forme de l'idée en soi» des choses. Il a été influencé par des courants de l'art moderne (spécialement par l'expressionnisme, le cubisme, l'art abstrait et le dadaïsme) en prenant aussi quelques techniques artistiques. Il avait aussi des idées philosophiques – quelques-unes mystiques – semblables à celles des grands artistes avant-gardistes.

Mais il paraît que l'approchement de Brancusi des mouvements avant-gardistes a été fait au but de comprendre quel est l'avenir du monde artistique en pleine «crise de la représentation» (cliché du XX - ème siècle). Mais il a vu de nombreux «essais», mais non pas «la Source de l'Art», qu'il cherchait avec ardeur. Il a trouvé dans l'art populaire roumain (plus exactement à son origine), dans les profondeurs des matériaux (c'est-à-dire de la nature) dans laquelle il ciselait directement et également en lui-même, par des processus profonds d'introspection. Et cette source était constamment «l'esprit» le plus «éternellement vivant» qu'il cherchait toujours à représenter dans une forme visible et artistique (ce qui naturellement l'a mené à un art non figuratif).

Mais sa rencontre avec l'art moderne l'a aidé dans sa démarche artistique et spirituelle en égale mesure, parce qu'il concentrait son attention vers le folklore, primitif, archaïque, «intérieurisation» et spirituel. Constantin Brancusi est pourtant resté un artiste indépendant, qui a créé un art nouveau, universel, marqué par la spiritualité, l'unité et le dualisme archaïque/moderne. Son influence sur la sculpture moderne (dont il est le promoteur) a été immense, tout en se constituant ensuite en celle contemporaine.

POSTFAȚĂ

Despre o filosofie a artei în măsura în care este produsă de artist se poate vorbi în dublă perspectivă: una, i-aș zice heteronomistă, iar alta autonomistă. Cea dintâi presupune un program care este pus în operă. Cea de a doua este oarecum inductivă sau mai exact, cu numele grecesc al procedeului, anagogenică. Adică vine din interior și desvăluie, se ridică (*ana*, sus, în sus). Brâncuși ține de cea de a doua, probabil cea mai tare. Filosofia lui, prin urmare, este congeneră operei. Ea este ca o transfigurare a acesteia. Domnul Sorin Lory Buliga scrie o carte despre marele creator din această a doua perspectivă, ceea ce îi asigură din capul locului avantajul aplicației. Dacă ar fi procedat altfel „venea” către Brâncuși, ori problema este a porni de la el către filosofie.

Brâncuși avea (ajungea la) o filosofie fără a fi, riguros vorbind, un filosof. Nici marii creatori care n-ar fi avut pregătire filosofică, în artă, au izbutit altfel decât aplicând-o pe aceea. Dante era, nu încapă îndoială, și un filosof de „școală”, chiar. Totuși, în *Divina Comedie*, ca poet adică, pare a configura poetic o filosofie proprie, aceea de care, pentru construcția poetică, avea nevoie. Astfel nu arta „ilustra” filosofia ci filosofia, supunându-se artei, participa la desăvârșirea ei. Dante este mare poet și prin faptul că își pune în mișcare gândirea sa, cum zicea Heidegger, poetic-gânditoare. Cam la fel și Brâncuși în arta lui, poate, mai depărtată de filosofie, altul fiindu-i limbajul, dar, paradoxal, cu atât mai convingător.

Autorul vorbește de Brâncuși ca de un „artist independent” care caută „pe cont propriu” „Sursa Artei”. Avea, ce-i drept, un fond de a percepție necesar, de altminteri, oricui, fie el artist, fie el filosof, fie el om de știință. Fiecare moștenește o „zestre” care, într-un fel sau altul „personează”, așa zicând după Blaga.

Domnul Buliga vorbește de „un creștinism țărănesc (cosmic)”, mai cu seamă, ca temei-paradigmă pentru o „filosofie (a naturalității)”. Pe acest fond s-au putut așeza și influențe; dar hotărâtor este fondul. O influență nu poate nimic dacă nu „cade”, ca sămânța, pe un pământ roditor. Influența „rodește” când este asimilată. Așa gândește și autorul tezei când, în capitolul I se aplică marilor direcții ale artei moderne (1905-1945) în partea lor programatică.

Trăind într-un timp, ca oricare creator, Brâncuși nu avea cum să nu comunice, aș zice osmotic cu mediul. Va fi primit, dând însă. Cine doar primește, sau mai curând cine este supus mediului, nu mai dă nimic,

neeliberându-se de tipare. Domnul Buliga îl citează lămuritor pe Worringer: „Istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei”.

Cu cel de al doilea capitol, „Sursele filosofiei creatoare la Constantin Brâncuși”, autorul se aplică la ceea ce constituie substratul operei. În acest fel, ceea ce vine din afară este pus în dublă determinație. Ceea ce, aș zice, vine pe orizontală (din mediul artistic, în genere din cultura timpului) și ceea ce vine pe verticală, de jos în sus. „Filosofia naturalității” are în „substrat” principala sursă, fără a fi însă reductibilă la ea.

Animismul și panteismul, creștinismul care le asimilează pe cele dintâi, dar care se reconfigurează el însuși prin absorbția lor, mentalul tradițional, țărănesc, constituie substratul acesta, mereu personant. Creștinismul nu pierde nimic, dimpotrivă se prindea mai bine într-un mental colectiv.

Cu ceva ani în urmă, în misionariat în China dar și cu scopuri „științifice”, în ordinea paleoantropologiei, G. Teilhard Chardin îi scria unui prieten parizian: „mă frământă gândul că misionarii ajung aici prea convinși că orice religie păgână este un copac cu rod rău, care trebuie smuls din rădăcină și ars... mi se pare însă că s-ar putea încerca o transformare, nu numai a riturilor, ci și a crezurilor, în loc să se distrugă totul și să se ia de la capăt...”.

Creștinismul, pe meleagurile noastre, asimilând ceea ce era strâns legat de firea însăși, a prins și a rodit. Un exemplu îl constituie arta lui Brâncuși însăși, în care tradiția este asumată creștin și totul este transfigurat artistic.

Brâncuși nu ilustra „vizual” o dogmatică; arta lui nu este deci teologie vizualizată, cum nu este nici restilizare a tradiției meșteșugărești. În partea finală domnul Buliga anexează o seamă de imagini. Stâlpii de mormânt ori brazii funerari (ca și varianta „sulițele de brad”), stâlpii de pridvor sugerează „coloana” lui Brâncuși, nu numai ca semnificație dar și formal. Poate că stâlpii de mormânt, în forma lor, cu romboide suprapuse, trimit la vămile prin care trece sufletul. Stâlpii casei sunt de susținere a acoperișului, ca *analogon* al cerului. Dar „coloana” este și altceva. Ca, de altfel, orice operă plastică. Un portret, fie și al cuiva, deci personalizat, nu este dacă e artă, o reproducere a modelului. El este altceva prin ceea ce semnifică. Tot asemenea sculptura lui Brâncuși.

Domnul Buliga se aplică mai tuturor marilor creații ale artistului pe care le „citește” filosofic, fără a supralicita, ceea ce ar fi tot una cu trimiterea în derizoriu. Subliniez această latură de primă însemnătate. El se ferește să facă din statuara lui Brâncuși un fel de tratat de metafizică. Poate că se aplică, mai curând, unei viziuni a lumii, ca în sensul în care în cultura germană se cheamă *Weltanschauung*, adică o viziune-a-lumii, ceea ce este

puțin (sau mai mult) altceva decât o concepție despre lume. Dacă ar fi redus la aceasta, autorul ar fi pierdut pariul cu el însuși. Or, acesta este câștigat prin aceea că Brâncuși este văzut ca un creator care, așa fiind, are și o viziune a lumii create. Căci, adaptând, dacă la început, în creația cosmică, a fost cuvântul, în aceea artistică, în particular în aceea a lui Brâncuși, a fost viziunea care, proiectată, este și punctul de plecare și scopul.

Lucrarea domnului Buliga, „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: *Constantin Brâncuși* este o reușită cu totul și cu totul remarcabilă. De aceea consider justificată publicarea ei într-o editura prestigioasă, așa cum este Scrisul Românesc.

Noiembrie 2009

Prof. univ. dr. Gheorghe Vlăduțescu

Cartea domnului Sorin Lory Buliga, intitulată „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: *Constantin Brâncuși*, se cuvine – cred – așezată, din capul locului, într-un context deopotrivă dens și complicat. Și anume. Despre genialul sculptor și viața sa, s-a scris, în Europa și America, enorm. Bibliografia în această privință este astăzi spectaculoasă. O carte documentară românească, apărută în 2007, depistează aproape 7500 de referințe bibliografice despre Brâncuși și opera sa, cuprinse între anii 1897-2005 (Doina Frumușelu, *Brâncuși în conștiința lumii*, 2007). Aceasta, pe de o parte. Pe de alta – precum se știe – în cultura românească din perioada proletcultistă a secolului trecut, cam vreo două decenii opera lui Brâncuși a fost, cu prea puține excepții, anatemită și respinsă. Uneori, chiar de la nivelul Academiei Române, cum a procedat de pildă, George Călinescu, sub patronajul lui Mihail Sadoveanu.

Apoi, când spiritele demolatoare s-au mai potolit și s-a făcut simțită oarecare libertate în cultura autohtonă, tratarea civilizată, în termeni ideatici aprofundați și adecvați, privind opera și viața lui Brâncuși, a început să se contureze treptat și la noi în lucrări specializate, profesionale, de valoare. Dar, la o altă extremă, de pe la începutul deceniului al optulea al secolului trecut, a început să se facă simțit și un proces de ieftină popularizare a lui Brâncuși și a operei sale, pe filiera unei folcloromanii care interpreta inadecvat și superficial filioanele germinative ale artei populare românești în creația brâncușiană. S-au conturat, astfel, două cărări paralele: una pe care a evoluat ceea ce numim brâncușiologie profesionistă, competentă și serioasă și o alta, năvalnică, patriotardă, ieftin popularizatoare, din perspectiva căreia mai tot românul a devenit – parcă – „specialist” în Brâncuși. Ceea ce mi se

pare că nici până astăzi nu s-a înțeles pe deplin de către mulți dintre iubitorii sinceri ai artei, este faptul că opera lui Brâncuși este una dintre cele mai dificil de interpretat și înțeles din întreaga artă universală, necesitând pregătiri specializate și îndelungate din partea exegeților.

Astfel de contexte – cum sunt cele amintite mai sus – nu cred că pot fi neglijate ca neimportante din perspectiva unei cercetări riguroase și înțelegeri adecvate a operei brâncușiene. Mai ale ca astăzi este fundamentală în peisajul culturii române *menținerea unei atmosfere cu altitudine spirituală în jurul lui Brâncuși și a sculpturii sale*.

Un merit în această direcție aparține domnului Sorin Lory Buliga. Calitatea esențială a cărții pe care o discutăm, una remarcabilă, este așezarea creației brâncușiene într-o complexă *relaționare* a acesteia. În dublu sens: o relaționare în ipostaza multiplelor contextualizări ideatice exterioare creației genialului sculptor, de la analiza – deopotrivă succintă și riguroasă – a mișcărilor artistice moderne, la influențe și decantări multiple izvorâte dinspre tradiții românești profunde, pe care Brâncuși le-a trăit și asimilat mai ales în copilărie. Și o relaționare a creației brâncușiene *cu ea însăși*, cu propria-i metafizică interioară, *rezonatoare*.

La acest nivel al interiorității artistice profunde, pe verticală, domnul Sorin Buliga, contribuie nu o dată, cu argumente personale, la demonstrarea surselor filosofiei creatoare în sculptura lui Brâncuși, la o multiplă nominalizare a conotațiilor esențializatoare din opera artistică brâncușiană. O bună cunoaștere și stăpânire a ideilor, formulând opinii care rețin atenția, dovedește autorul cărții și în ce privește simbolistica sacră indiană în sculptura lui Brâncuși – problemă complexă și dificilă. Cine urmărește atent lucrarea, în ale cărei 6 capitole ce însumează aproape 50 de subcapitole, sunt evidențiate un vast și divers spectru ideatic relațional al creației brâncușiene, poate înțelege mai lesne – decât se crede îndeobște – că receptarea creației artistice brâncușiene este departe de a fi una comodă, de suprafață și la îndemâna oricui.

Să punctăm alte câteva ipostaze privind opera lui Brâncuși, din perspectiva cărora domnul Sorin Buliga subliniază echilibrat și cu nuanță o serie de idei. De pildă, cu privire la mult elogiata „independență” a lui Brâncuși în raport cu toate orientările artei moderne din vremea sa. Subliniind și domnia sa mult discutată „independență” a creației brâncușiene, este, totodată, ceva mai prudent și mai echilibrat, înclinând – mi s-a părut – către ideea că Brâncuși nu s-a izolat de contemporanii săi, iar „independența” sa, extrem de complexă și tacită, se cuvine înțeleasă mai cu seamă ca un efort incomparabil și inedit al artistului *de a se căuta pe sine însuși*.

Meritoriu este și faptul că autorul, abordând din diverse unghiuri influențele surselor folclorice, ale artei populare românești tradiționale în creația lui Brâncuși, înclină – chiar dacă nu o spune răspicat – către evidențierea unei originale *modernități abstracte* chiar a artei tradiționale autohtone, idee care aduce un *plus* de înțelegere a afinităților brâncușiene în raport cu o serie de influențe de ordin folcloric.

Este lăudabilă, de asemenea, demonstrarea nuanțată în lucrare a multiplelor și tainicelor relații ale creației brâncușiene cu ideile ancestrale în general, cu arta primitivă în special, observându-se, pe bună dreptate, că arta primitivă n-a fost pur și simplu o *copie* a mediului natural, idee care se pare că a sporit afinitatea brâncușiană față de întruchipări ale artei primitive.

Domnul Sorin Buliga distinge în chip nuanțat între o religiozitate *ortodoxă* și un creștinism *cosmic*, cu proeminente ipostaze ancestral-mitice, ambele nivele fiind considerate drept componente sugestive ale artei lui Brâncuși. Ca o „concluzie generală și finală”, perfect îndreptățită, se subliniază că operele lui Brâncuși „sunt legate de reveria magico-mitică a păgânismului popular”. Într-adevăr. Sculptura lui Brâncuși este o imensă și spectaculoasă *reverie*. Dar una care mizează, *precumpănitor*, pe nesfârșite *reverberări* esențializatoare, rezonatoare ale rațiunii, ale lucidității, decât pe revărsări sentimental-religioase.

Lucrarea conține și o frumoasă selecție de fotografii care nu sunt un simplu decor al textului ci sporesc valoarea argumentărilor.

Cunoscând mai îndeaproape activitatea domnului Sorin Buliga, de mai mulți ani, nu ezit să apreciez că domnia sa se află într-un temeinic și riguros proces de formare a unui specialist cu prestanță în exegeza operei brâncușiene, ce are și o consistentă activitate publicistică, fiind mereu prezent într-o serie de reviste cu studii și eseuri despre viața și opera lui Brâncuși. Îmi îngădui să fac această apreciere nu numai pe baza cărții de față, de reală valoare, ci și dintr-un alt motiv. Domnul Sorin Buliga este de mai mulți ani directorul *Centrului de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși”* din Târgu-Jiu, care-i, deocamdată, singura instituție din țară specializată în aprofundarea și propagarea creației brâncușiene. Și unde, în calitate de conducător al ei – și editând și o frumoasă și consistentă revistă intitulată „Brâncuși” – domnul Sorin Buliga face constante și meritorii eforturi de a întreține o atmosferă spirituală, deopotrivă riguroasă și elevată în jurul operei genialului sculptor.

Octombrie 2009

Dr. Grigore Smeu

Datorită polivalenței operelor marilor artiști, despre ele s-a acumulat o literatură imensă. Acesta este și cazul lui Constantin Brâncuși. Avem în față cartea „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși, elaborată de către domnul Sorin Lory Buliga, în care, cu scrupul profesional și cu pasiune, ni se restituie nuanțat sub formă de hartă și de portret omul și opera Constantin Brâncuși, ale căror componente sub formă de decupaje sunt puse în lumină cu o tehnică bine gândită.

Lucrarea are înfățișare de fluviu care curge ca o povestire atrăgătoare, în sensul că fluenta discursului îmbrăcat într-un text elegant ne apropie fenomenul Brâncuși sau altfel spus, Brâncuși omul, opera și epoca în care a fost plăsmuită. Referindu-ne la tehnica de elaborare avem în vedere simțul măsurii în dozajul capitolelor și dispoziția cumpănită a bogatelor referințe documentare.

Sub un alt unghi lucrarea este o tratare contextualistă, întrucât omul și opera sunt plasate în climatul artistic și cultural al primei jumătăți a secolului al XX-lea, perioadă în care pătrund și modele de puritate spirituală, cum sunt fetișurile africane și în genere arta orientală față de care sculptorul român a fost foarte sensibil. De altfel, unul dintre accentele sale este și acela privitor la investigarea stratului adânc metafizic al simbolisticii artistice a lui Brâncuși, ceea ce este sinonim cu pătrunderea în viziunea lui despre lume în care a cumulat surse românești, occidentale și orientale.

Acestea ne fac să considerăm cartea de față și o modalitate de critică sursologică și arhetipală totodată. Se împletesc în discursul atent elaborat sincronia evenimentelor și a ideilor, locul operei brâncușiene între intropatia solară de sorginte mimetică și extravertirea abstractă de tip ermetic sau la urma urmei, legitimarea ei artistică și filosofică între rațional și irațional, între natură și maniera artistică a vremii.

Este o întreprindere minuțioasă și densă prin care se scot la suprafață, exprimate cu claritate, esențele care constituie fondul de spiritualitate al plasticii brâncușiene, unde este prezentă și atitudinea mistică. Se citează foarte mult și sunt bine plasate citatele, însoțite cu comentarii adecvate. Important este faptul că se surprinde și se formulează cu limpezime tema obsesivă a lui Brâncuși și anume cum să aducă materia fizică la o formă prin care să exprime eliberarea spiritului din materia însăși, ceea ce ne amintește de hylozoismul aristotelian. Pentru Brâncuși, spiritul este și în minte și în materie, aceasta din urmă fiind lăsată de el „să vorbească”, adică să își deschidă poarta pentru a primi spiritul lumii sub aspectul ei perceptibil. Avem de-a face așadar cu o logodnă între materie și spirit, cu piatra devenită operă, iradiind spiritul pe care îl întrupează.

Un rol important l-a avut, se arată în lucrare, noțiunea de „naturalitate”, din care se deduce originalitatea, autenticitatea, stabilitatea și consistența de fond a continuității ca apartenență recunoscută și exprimată de artist la un mitos românesc.

Se are în vedere, de asemenea, importanța egală pe care Brâncuși o acorda suportului fizic împreună cu cea a procedeeelor de lucru, ca meșteșug și mijloc pentru a configura perceptibil un model mental.

Cartea este în același timp un tablou, purtând năzuința exhaustivității, al modului cum Brâncuși a devenit Brâncuși și esteticeste vorbind, autorul circumscrie prin judecăți evocate ale cercetătorilor operei în cauză, augmentate cu reflecții proprii, având funcție complementară, singularitatea exemplară a operei lui Brâncuși.

Dacă cea mai mare parte a lucrării este dedicată omului-artist, nu este uitat nici artistul-om, conduita de om a lui Brâncuși sau altfel spus fața vizibilă a gânditorului artist, ca două fețe indestructibile care se vor regăsi în noutatea formelor rafinate, prin care s-a dat expresie concret sensibilă unui alt concept de artă, expresie prin care să străpungă suprafața netedă a lumii empirice spre a viza neclintitele și veșnicele esențe; cum forma conținutului prevalează asupra conținutului forme și asupra fizicalității materialului, forme prin care nu se reflectă mimetic realități exterioare, ci se sugerează mai ales idei și în special tendința ascensională.

Și de asemenea se arată cum mulți exegeți cu autoritatea indubitabilă au sesizat forța operei lui Brâncuși de a fi totodată simptom al spiritului artistic al vremii și a-l depăși întru perenitate. Indicele izbitor de originalitate și de viziune estetică, așa cum rezultă din multiplele intervenții experte pe marginea operei lui Brâncuși, selectate și grupate în lucrare, rezidă în natura acesteia, nu de a fi abstractă prin neevocarea mimetică a unei realități extraartistice și nici de a-i lipsi evocarea, ci în a se așeza între aceste extreme.

La el, realitatea este reconfigurată în forma care sublimează o atitudine metafizică în fața lumii, oprită între artă și filosofie, întrucât expresivitatea e subordonată revelației sensului. Așa ne putem explica nevoia lui de înțeles, prin recursul la arhetipuri. Tocmai de aceea sculptorul este dificil de plasat într-o grupare sau școală a timpului, în afară de aceea cuprinzătoare de „artă modernă”. Această identitate specială a lui Brâncuși se datorează, ca la orice mare artist, încălcării curajoase a granițelor normelor, spre câmpul deschis al libertății. Domnul Sorin Buliga a avut grijă, ca prin citate din gândirea artistică a lui Brâncuși, preluate de la autori-martori, să pună în evidență practica bine cristalizată a lui și disjuncția exprimată tranșant față de alte maniere de a gândi arta și în același timp atașamentul admirativ față de mișcarea Dada și față de arta primitivă.

În capitolul 1.5. „Influența lui Constantin Brâncuși asupra sculpturii secolului al XX-lea”, demonstrația se concentrează cu argumente factologice și logice către ideea că Brâncuși, prin arta sa înnoitoare, în care se prezintă în solidaritate inextricabilă, geniul, cunoașterea și absorbirea unor influențe, a determinat situarea lui în vârful piramidei de către specialiștii în domeniu, a devenit el însuși centru iradiant. Independent fiind, ca artist și om de lume ca om, așa cum ni se spune întemeiat în teză, Brâncuși a fost deschizător de drum pentru o altă modalitate de a concepe sculptura și arta în genere, deci sursă inspiratoare pentru alți artiști, altfel spus, năzuința de a reprezenta nu realitatea copiind-o, ci de a face materia să exprime idei, cum ar fi aceea de „ascensiune”, cu mijloace minime.

„Religiozitatea profundă și complexă” pe care o remarcă domnul Sorin Buliga a fost un humus, ca și sensibilitatea lui față de spiritualitatea orientală, a laturii sale de mister, a genezei sale în atmosfera spirituală a „filosofiei naturalității” de sorginte românească. Animismul și panteismul l-au reorientat spre natura și miraculosul care sălășluiește în ea. Prin viziunea cosmică se aseamănă lui Eminescu. Aceasta nu se putea decât recurgând la simboluri de adâncime și nutrindu-se din arhaismul miturilor de baștină, ale căror sensuri le-a ridicat la rangul universalității.

Se relatează și despre ce credea Brâncuși relativ la actul de creație: trebuie să te pregătești pentru el.

Cartea ne înfățișează un Brâncuși în a cărei operă se înmănușează efigiile climatului țărănesc popular cu mituri, basme, legende și balade, obiceiuri și credințe nimbate de miraculos și întretesute de înțelepciune, cu efervescența gândirii și creației din emisfera occidentală, pe care se altoiește organic și concomitent o notă de ascetism învățat din cultura indiană. Prin prisma celor două moduri simple și primitive de a se raporta la lume și atent la vibrațiile spiritului artistic al vremii și spațiului în care se afla, biografia empirică și cea artistică alcătuiesc o viziune monolitică și radicală, care va fertiliza o artă nouă și viguroasă. Într-un cuvânt, dacă autorul era un oltean european și opera lui este națională și universală.

Contopirea într-o operă cu mare densitate spirituală a surselor, stilul lui Rodin, spiritul avangardelor, plastica primitivă, tradiția în modalitatea artei populare oltenești sunt catalogate în lucrare cu discernământ, ceea ce asigură științificitatea ei. Ca urmare a acestei contopiri a rezultat simplitatea formelor, corelativă simplității stilului de viață al artistului și calitatea insulară a acestora într-o capitală captivă de modernitatea zgomotoasă, o altă față a modernității.

Înțelesurile simbolice ale operelor lui Brâncuși, așa cum bine se consemnează în carte, nu puteau să se ivească fără aportul religiozității cu fond ortodox, pe care s-a altoit undă de panteism indian, mai ales prin

ascetul Milarepa. Ni se prezintă, cu multe documente invocate sub formă de informații lămuritoare, un om, un artist cu laboratorul său și o operă care fac o unitate armonioasă cu valoare de reper estetic în istoria artei universale, în așa fel încât ea (cartea) se atașează drept o contribuție de luat în seamă la cunoașterea fenomenului Brâncuși. Fuga de realitate, declarată confesional, ca o mărturisire a poeticii sale bine cristalizate, înseamnă, în același timp, o plonjare într-o altă realitate, cea autentică, a ideii care găsindu-și sălașul în piatră, poate apoi să iradieze în jurul, fără a se istovi vreodată, o aură de înțelesuri pentru cei care o contemplă. Reiese din discursul autorului ideea că nicăieri gândirea mimetică, meditația filosofică și elanul cosmic n-au fost mai bine întruchipate artistic în materie ca în cazul lui Brâncuși.

Aici și în acest moment al artei brâncușiene se află, credem, misterul generării ei și anume în faptul că întruchiparea ideii în materie este în același timp calea eliberării sale ca spirit de chingile materiei și, de aici, libertatea zborului ei ascensional, iar a percepția de proveniență a acestei atitudini s-ar afla în atașamentul artistului față de mistică orientală îngemănată cu cea creștin-ortodoxă. Prin această prismă putem „citi” mai îndeaproape simbolistica vizualistă a sacrului, al cărui ordin este opus celui al profanului. Odată fascinat de dualitatea cosmică între materie și spirit, asemenea dualității universal-contingent din „Luceafărul” și având afinitate, ca și Eliade pentru doctrina yoga, artistul-filosof a reunit cele două principii în forme artistice monolitice, ca tot atâtea ipostaze ale unității lor sau ca tot atâtea substanțe aristotelice. Cioplitul pietrei era pentru el „supunerea la obiect”, dar și inițiativa de a o face să asculte și să primească supusă, forma configurată în minte.

Referindu-se la tehnica de producere a operelor de bronz, domnul Sorin Buliga se interesează și de valoarea estetică a luminii, ceea ce ne determină să apreciem intenția sa de a cuprinde toate aspectele obiectului cercetat, chiar și pregătirea psihologică, asemenea unui ritual interior, care precede purcederea la construirea operei. Pornind de la referințele citate în lucrare, s-ar putea face o analogie multiplă: între stilul de viață al artistului, organizarea atelierului de lucru, opera și laboratorul interior de unde se suscită iluminarea ca act psihic non-discursiv și izvor al simbolismului rezultat din afinitatea față de meditația indiană, cum sunt stâlpul, focul și lumina. De exemplu plurisemantismul *Coloanei fără sfârșit*, și de asemenea hermeneutica de caz a sculpturii *Regele regilor* – lucrări pe marginea cărora se împletesc informații despre devenirea lor, descrierea și interpretarea. La urma urmelor, așa cum reiese cu limpezime din lucrare, întreaga operă a lui Brâncuși este o „pădure de simboluri”, mai bine zis, reprezentări artistice ale dezbaterii aprige „să se înalțe la cer”, ca decantări ale „filosofiei naturalității” românești și în care palpita înclinația sa mitico-religioasă.

În încheiere, consider că numai concluziile de-ar fi fost, atât de sistematic elaborate și conținând constatări și judecăți de valoare întemeiate pe o pătrundere specializată a operei și omului Brâncuși, ele ar fi dat seama de excelența stăpânire și expunere înalt intelectuală a unui material vast, ale unei firi investigatoare.

Noiembrie 2009

Prof. univ. dr. Gheorghe Ceașu

FOTOGRAFII

FIG. 1

a) *Coloana fără Sfârșit* (Constantin Brâncuși, 1937-1938). b) *Coloana fără Sfârșit* (detaliu). c) Constantin Brâncuși fotografiind *Coloana fără Sfârșit* (la 27 septembrie 1938).

(Pentru fotografiile a și b: S. Buliga. Pentru fotografia c: Micu Marcu)

a) *The Endless Column* (Constantin Brancusi, 1937-1938). b) *The Endless Column* (detail). c) Constantin Brancusi taking pictures of the *Endless Column* (on September 27th 1938).

a) *La Colonne sans Fin* (Constantin Brancusi, 1937-1938). b) *La Colonne sans Fin* (détail). c) Constantin Brancusi photographiant *La Colonne sans Fin* (le 27 septembre 1938).

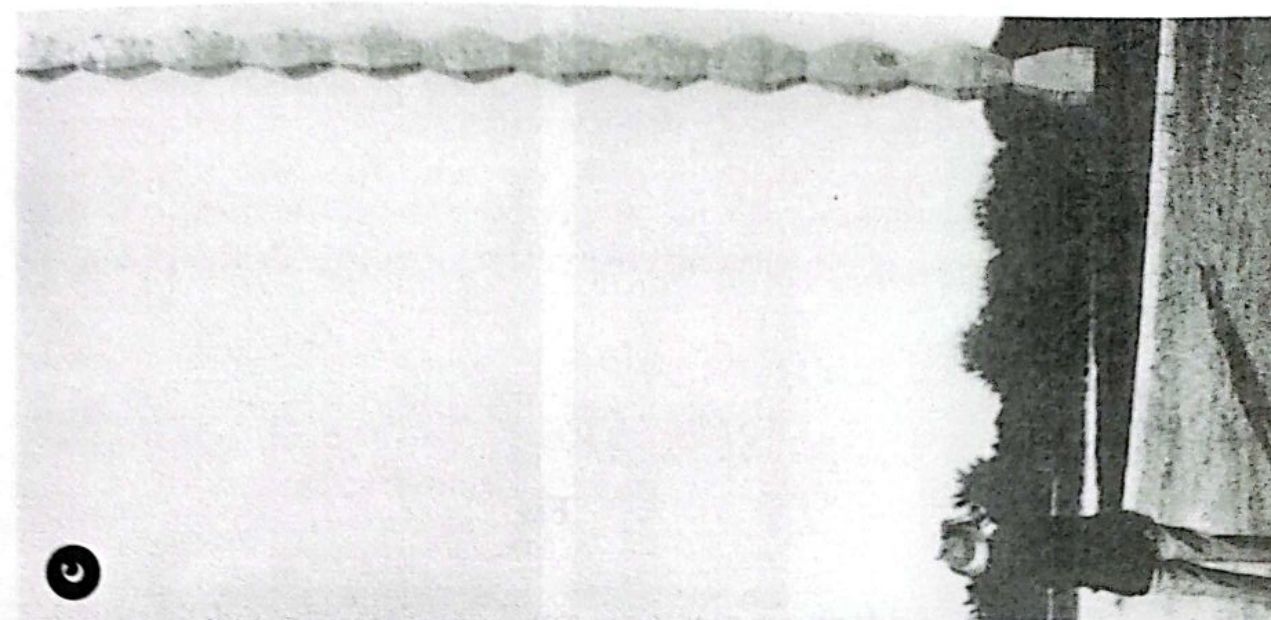
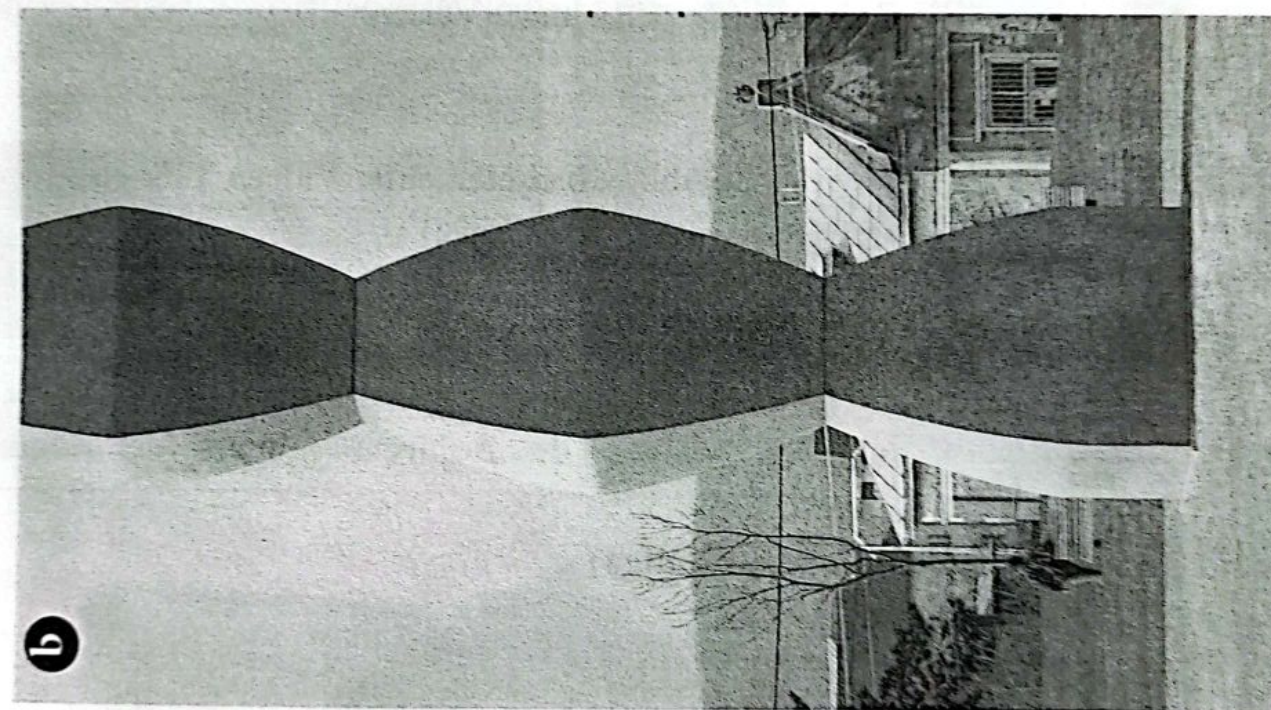
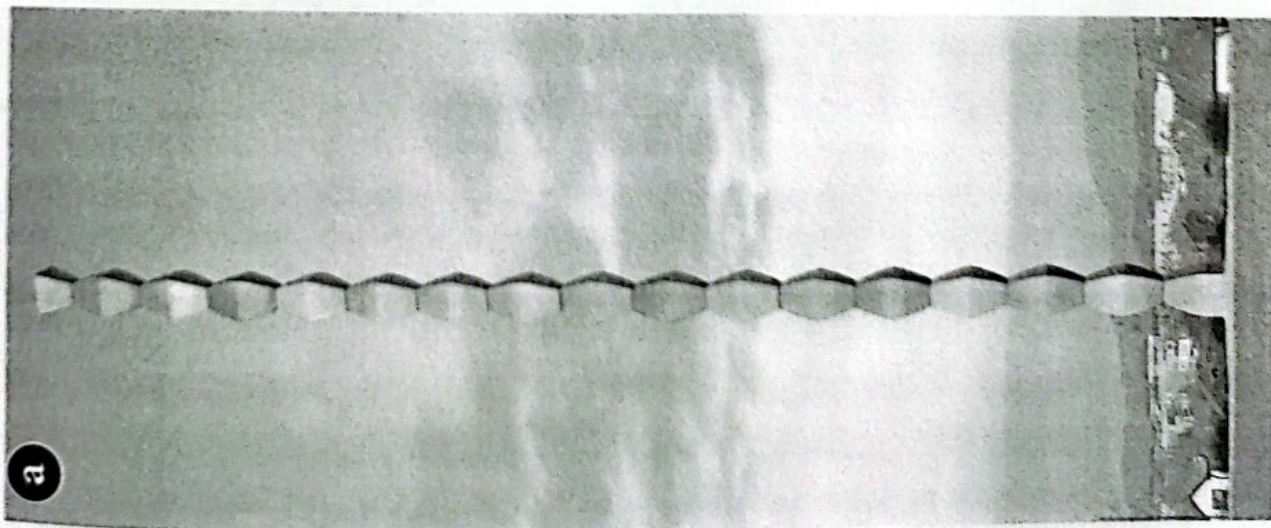


FIG. 2

Stâlpi de pridvor cu elemente romboedrice. Muzeul Satului Vâlcean din Bujoreni (lângă Râmnicu-Vâlcea).

(Foto: S. Buliga)

Porch pillars with rhombohedral elements. Vâlcea Village Museum in Bujoreni (by Râmnicu-Vâlcea).

(Photo: Sorin Buliga)

Piliers de portique avec éléments rhomboédriques. Musée du Village de Vâlcea de Bujoreni (auprès de Râmnicu-Vâlcea).

(Photo: Sorin Buliga)

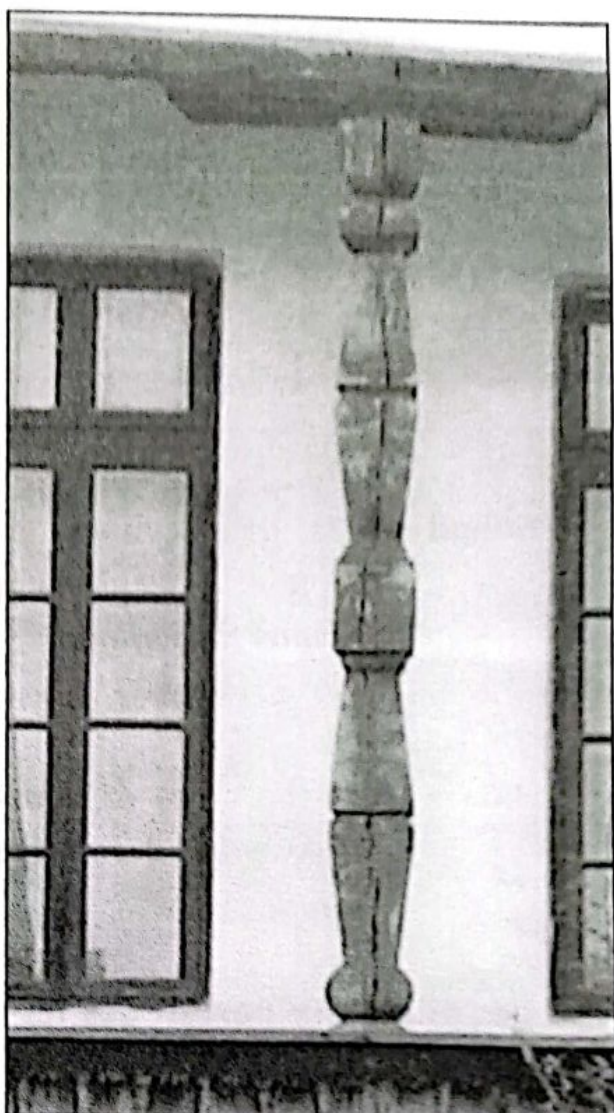
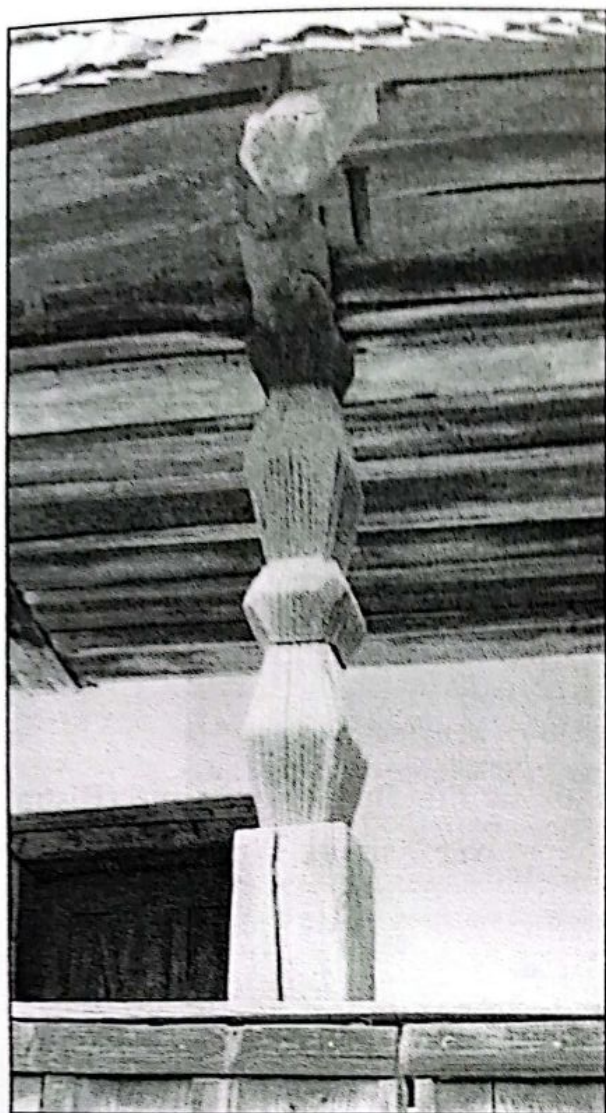


FIG. 3

Stâlpii de la poarta unor gospodării din comuna Deda (Bistra Mureşului), cu forme decorative foarte asemănătoare *Coloanei fără Sfârşit*.

(Foto: S. Buliga)

Pillars from the gates of households in the Deda Commune (Bistra Mureş), with decorative shapes very similar to the *Endless Column*.

Les piliers du portail des fermes de la commune de Deda (Bistra Mureş), avec motifs décoratifs qui ressemblent très bien à *La Colonne sans Fin*.

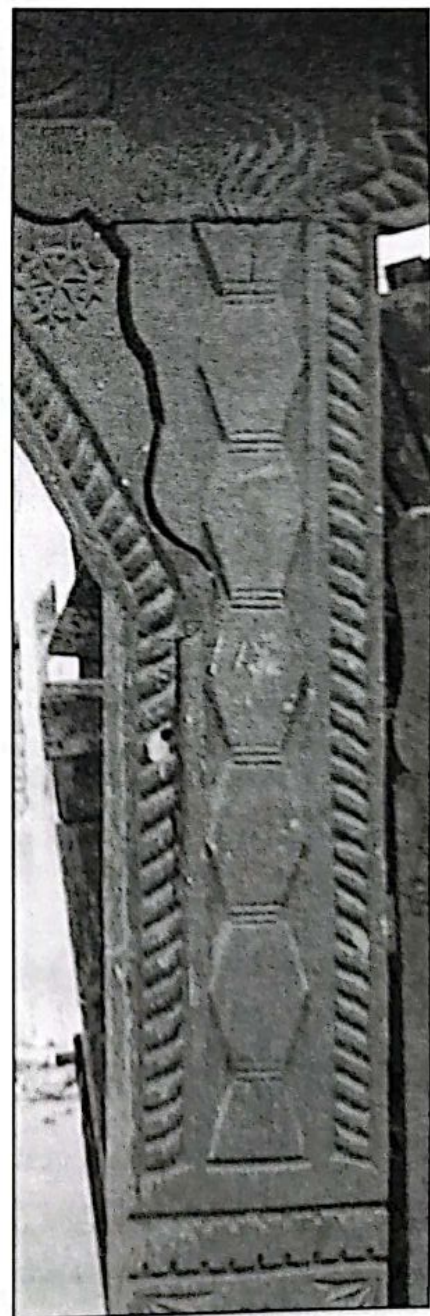
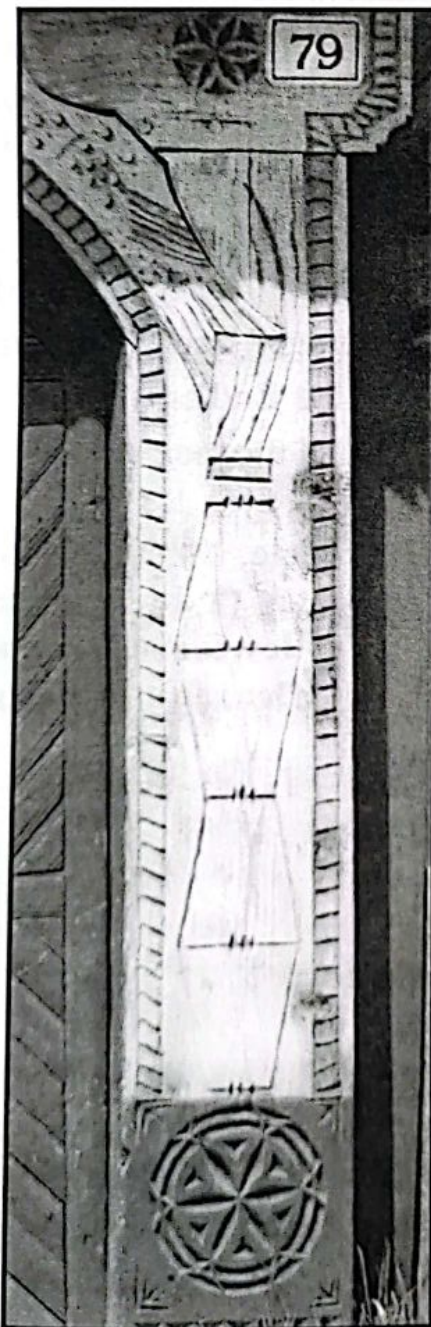
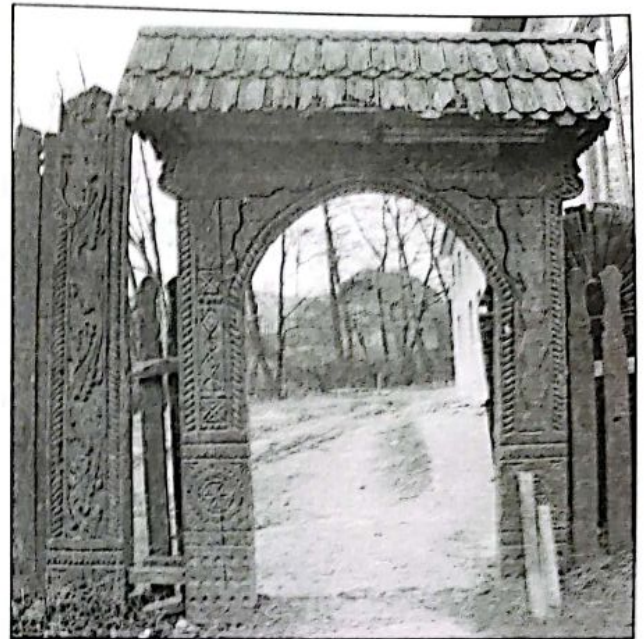
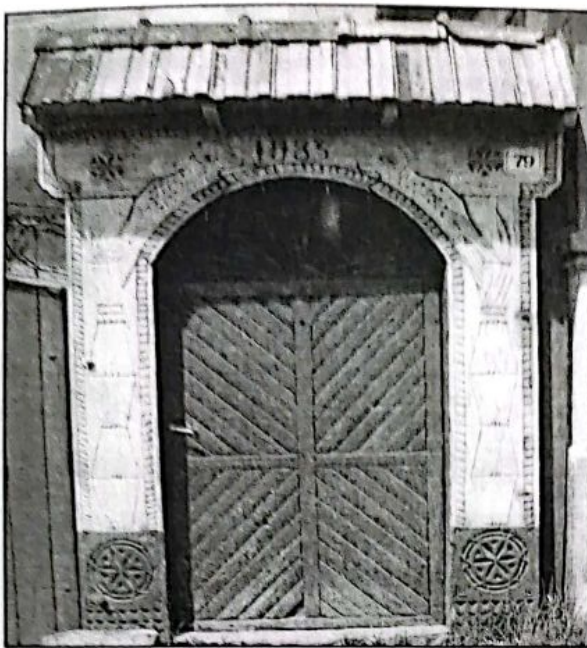


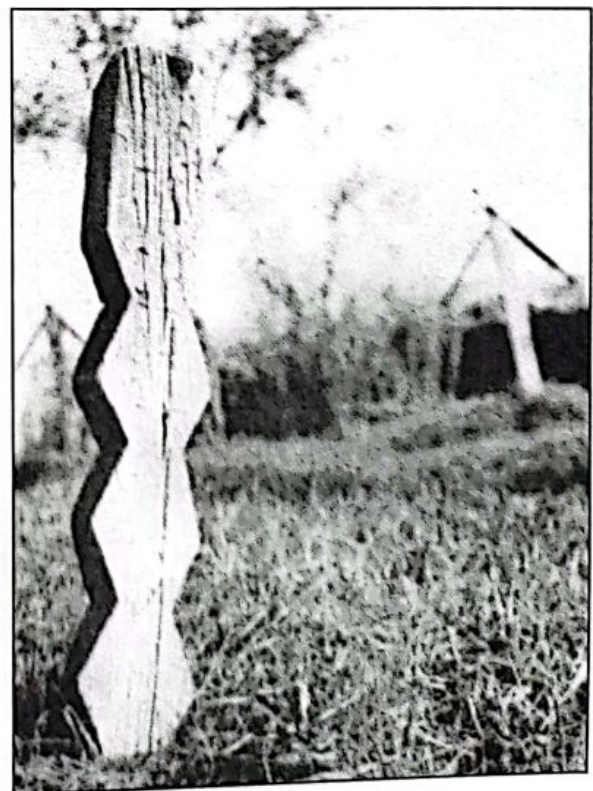
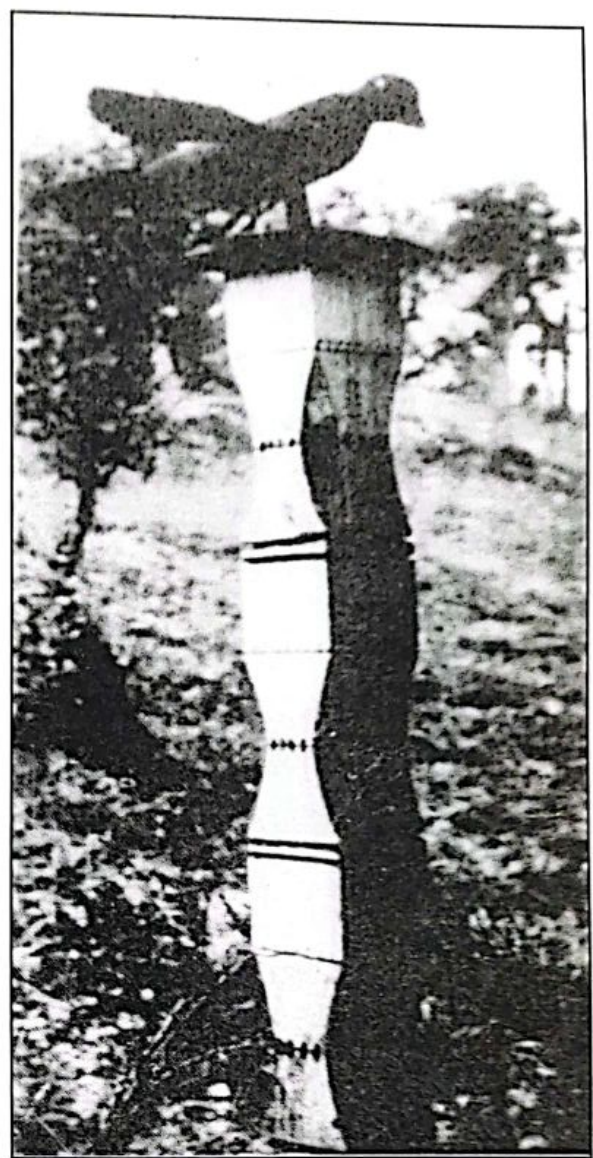
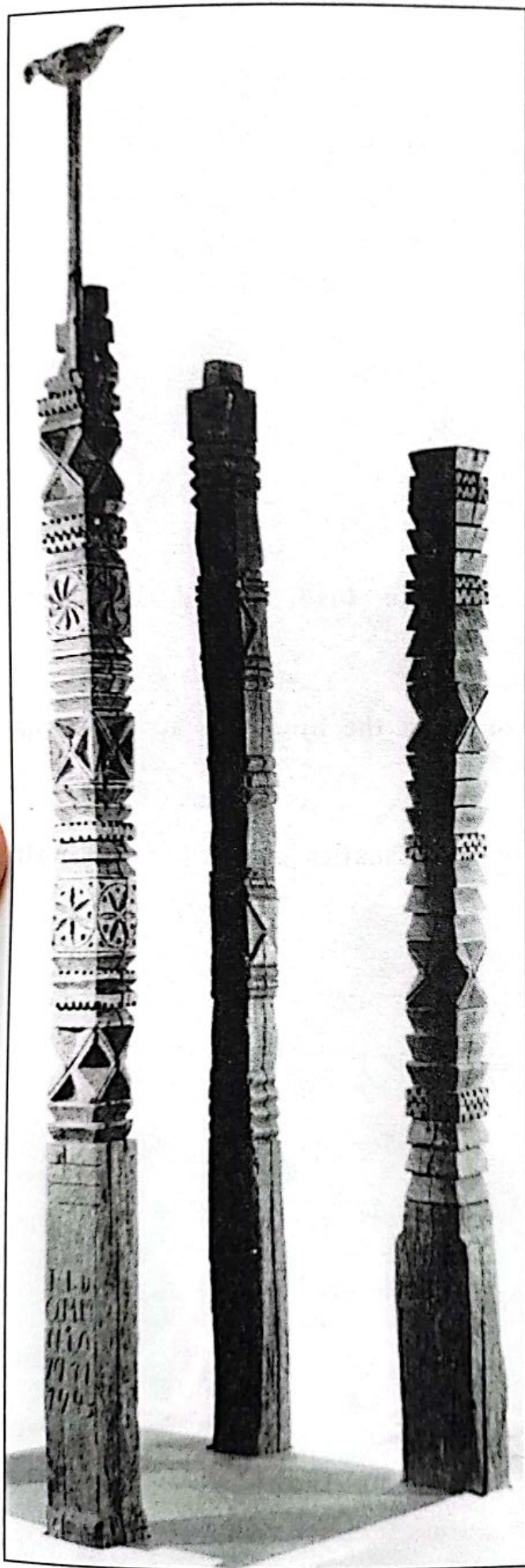
FIG. 4

Stâlpi de mormânt din Oltenia (sec. XIX, Muzeul Național de Artă din București – stânga), **din Hațeg** (dreapta sus) și **din Loman** (dreapta jos), cu forme ce fac trimitere la *Coloana fără Sfârșit*. Unii din ei sunt împodobiți cu pasărea sufletului.

(Fotografia din dreapta sus este realizată de P. Petrescu în: Edith, Balas, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1998, fig.61. Fotografia din dreapta jos este realizată de Cornel Irimie în: Ion, Pogorilovschi, *Cele din urmă și cele dintâi*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2002, pag.18)

Grave pillars from Oltenia (19th Century, Art National Museum in Bucharest – left), **from Hațeg** (up right) and **from Loman** (down right), with shapes resembling the Endless Column. Some of them are decorated with the bird of the soul.

Piliers funéraires d'Olténia (XIX-e siècle, Musée National d'Art de Bucarest – à gauche), **de Hațeg** (à droite en haut) et **de Loman** (à droite en bas), dont les formes rappellent *La Coloane sans Fin*. Certain d'eux sont décorés avec l'oiseau de de l'âme.



B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

FIG.5

Scara vămilor văzduhului sau Scara lui Ioan Sinaitul (Mănăstirea Sucevița).

Stair of the heavens borders or John the Sinait's stair (Sucevița Monastery).

Escalier des douanes du ciel ou Escalier de Jean le Sinait (Monastère de Sucevița).



FIG.6

Brazi funerari în cimitirele din localitățile Baia de Fier (varianta „suliței bradului” – stânga sus) și Frâncești (dreapta sus) din jud. Gorj. Pe trunchiurile desrămurate (de care sunt legate mănunchiuri de flori) sunt înfășurate sfori de diverse culori (vezi detalii – jos) sau sunt crestate „curele” înguste ce urcă în spirală, care ar putea reprezenta un motiv al șarpelui, regăsit uneori și pe stâlpii funerari.

(Foto: S. Buliga)

Funeral fir-trees in the cemetery from localities Baia de Fier (the “fir-tree spear variant” – up left) and Frâncești (up right) from Gorj County. On the branchless trunks (with fascicle of flowers), there are winded strings of different colours (see details – down) or are carved narrow swirling up “belts”, which spiral their way up, which could represent a snake motif, sometimes also found on the funeral pillars.

Sapin funéraires dans les cimetières de Baia de Fier (la variante «le javelot du sapin» – à gauche en haut) et Frâncești (à droite en haut) du département de Gorj. Sur les troncs dépouillés de branches (avec des fascicules des fleurs) sont enroulées des ficelles de différentes couleurs (voir les détails – en bas) ou sont entaillées «de petites cordes» qui montent en spirale, qui pourraient représenter le motif du serpent, retrouvé parfois sur les piliers funéraires.



FIG. 7

Motivul funiei răsucite în relief, pe stâlpii porții Casei Memoriale „Constantin Brâncuși” din satul Hobița (județul Gorj). Pe coama acoperișului există un șir de elemente romboidale.
(Foto: S. Buliga)

Motif of the embossed twisted rope, on the pillars of the “Constantin Brancusi” Memorial House gate from the Hobița Village (Gorj County). There is a row of rhomboidal elements on the top of the rooftop.

Motif de la corde tordue en relief sur les piliers du portail de la Demeure Historique «Constantin Brancusi» du Hameau Hobița (Département de Gorj). Sur la cime du toit il y a une serie d'éléments rhombiques.

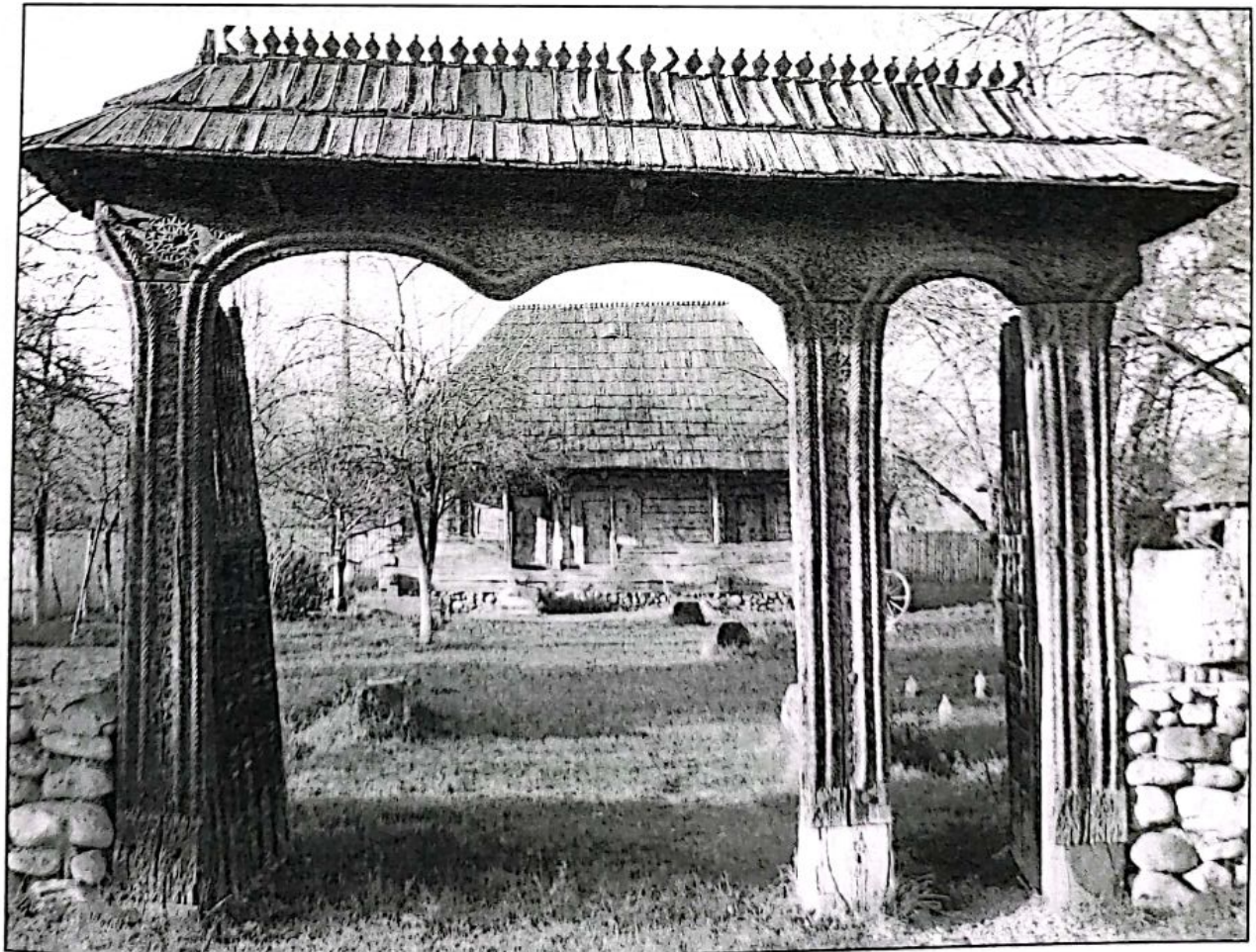
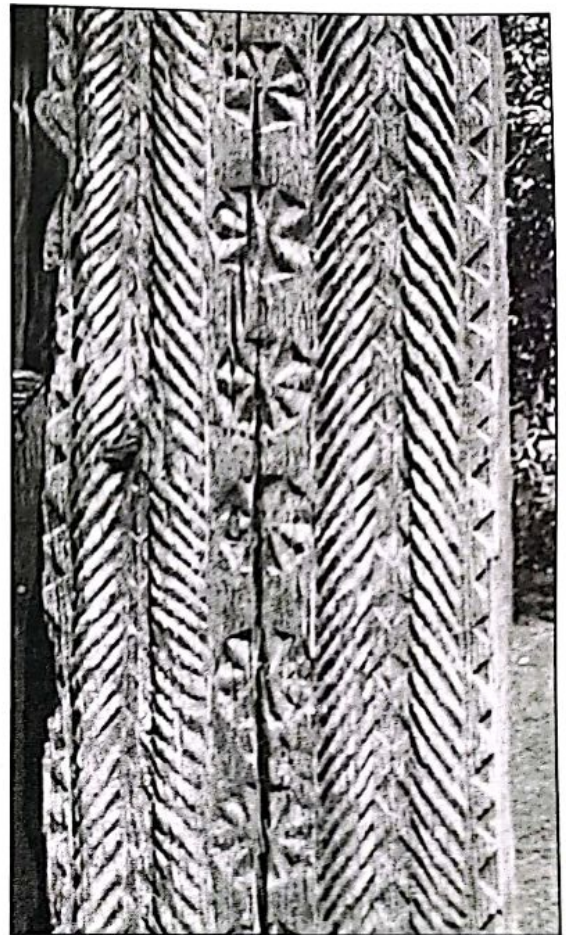
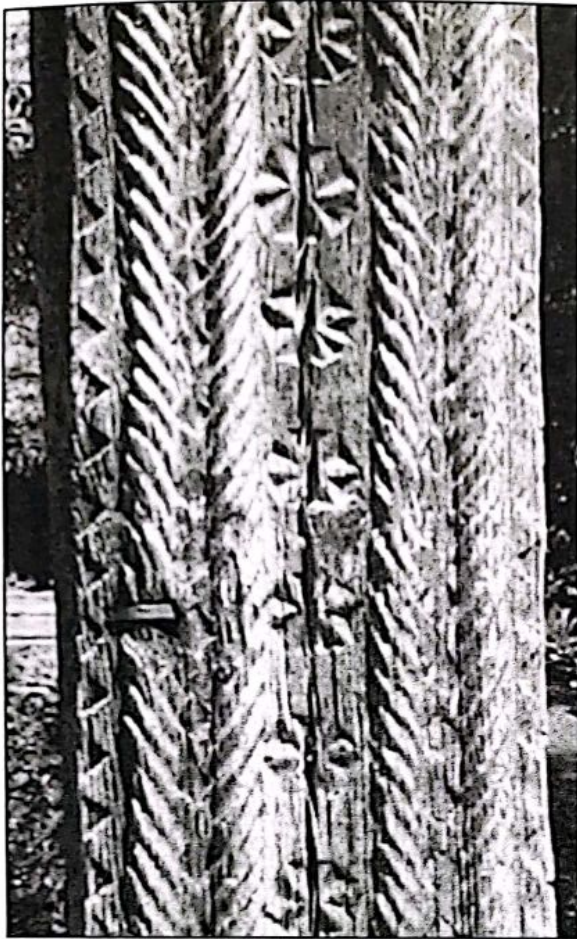


FIG. 8

Motivul funiei răsucite (stânga) și motivul funiei răsucite în relief (centru și dreapta), asociate cu motivul aliniamentului de romburi, pe stâlpii unor porți de lemn din comuna Deda (jud. Mureș). Elemente rombice se observă de asemenea pe coama acoperișului și pe ușa porții din mijloc.
(Foto: S. Buliga)

Twisted rope motif (left) and the embossed twisted rope motif (centre and right), associated with the rhomb alignment motif, on the pillars of some wooden gates from the Deda Commune (Mureș County). Rhombic elements are also seen on the rooftop and on the door of the middle gates.

Motif de la corde tordue (à gauche) et motif de la corde tordue en relief (au centre et à droite), associés avec le motif de l'alignement de rhombes, sur les piliers de certains portails en bois de la commune Deda (département de Mureș). On aperçoit aussi des éléments rhombiques sur la cime du toit et sur la porte de milieu.

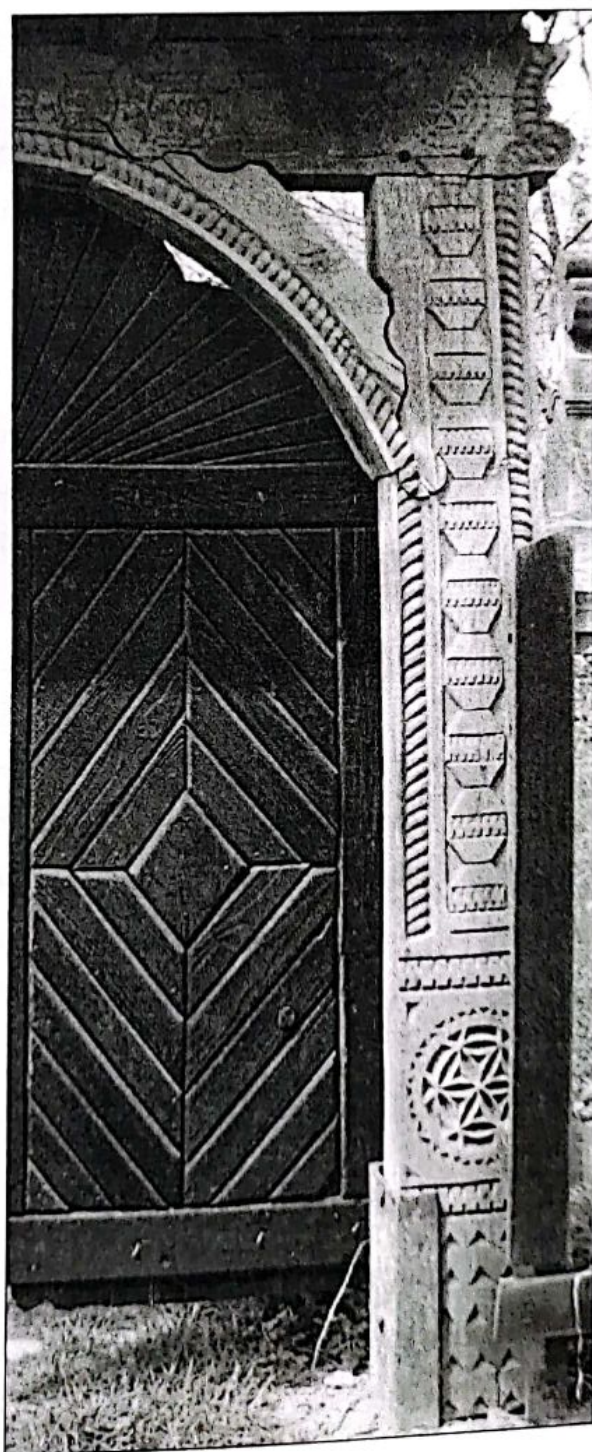
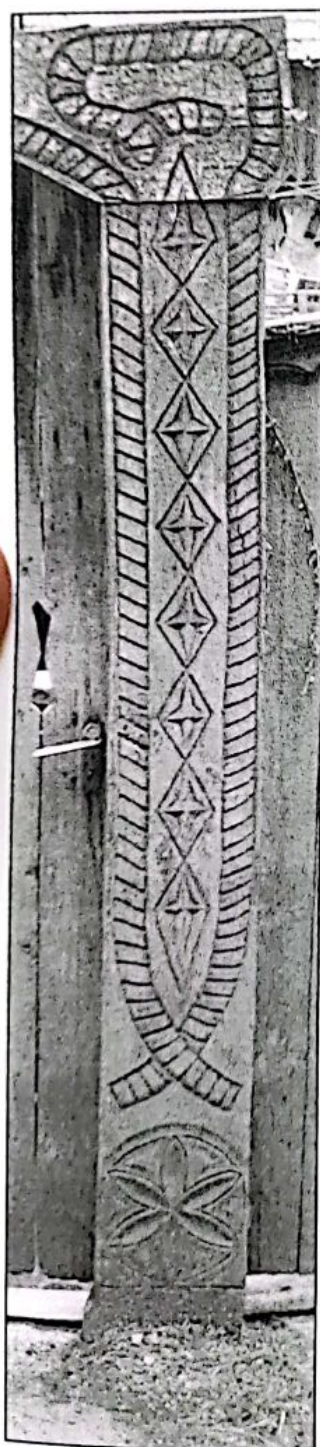
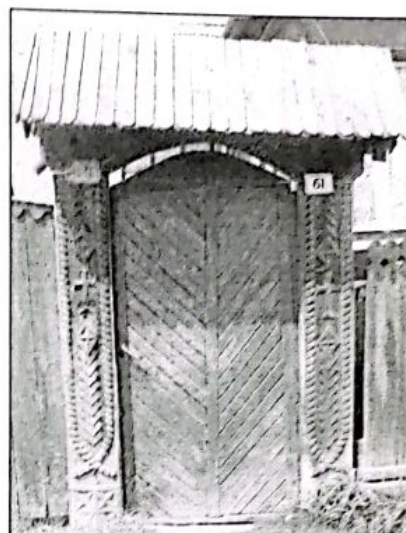
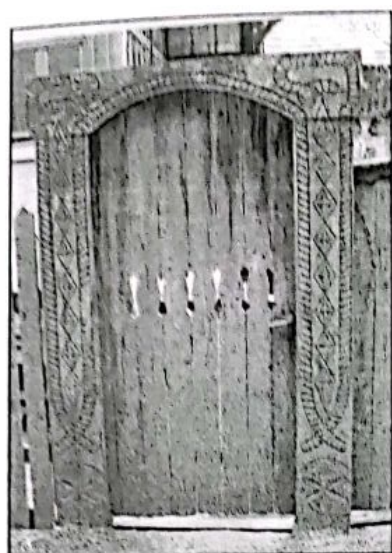


FIG. 9

Motivul funiilor împletite (stilizat geometric, sub forma unor romburi) și motivul funiei răsucite în relief, pe stâlpii unor porți de lemn din comuna Deda (jud. Mureș). Romburile se observă și pe ușa porții din dreapta.
(Foto: S. Buliga)

Braided ropes motif (stylized geometrically, in the shape of rhombs) and the embossed twisted rope motif, on the pillars of some wooden gates in the Deda Commune (Mureș County). The rhombs are noticed on the right gate door.

Motif des cordes entrelacées (stylisé de façon géométrique sous la forme de rhombes) et motif de la corde tordue en relief, sur les piliers des portails en bois de la commune Deda (Départament de Mureș). On voit des rhombes sur la porte du côté droit.

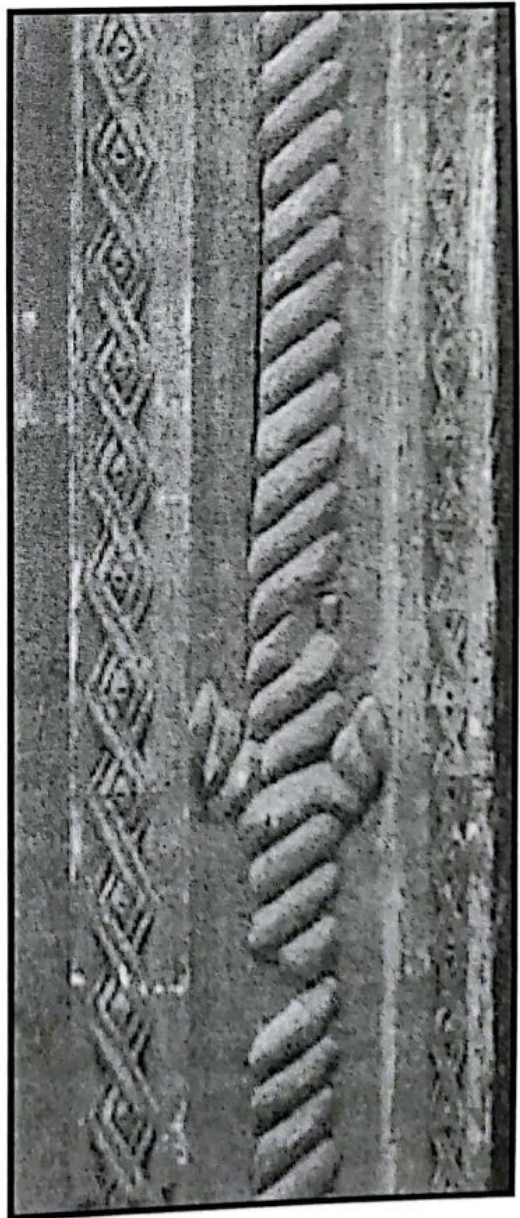
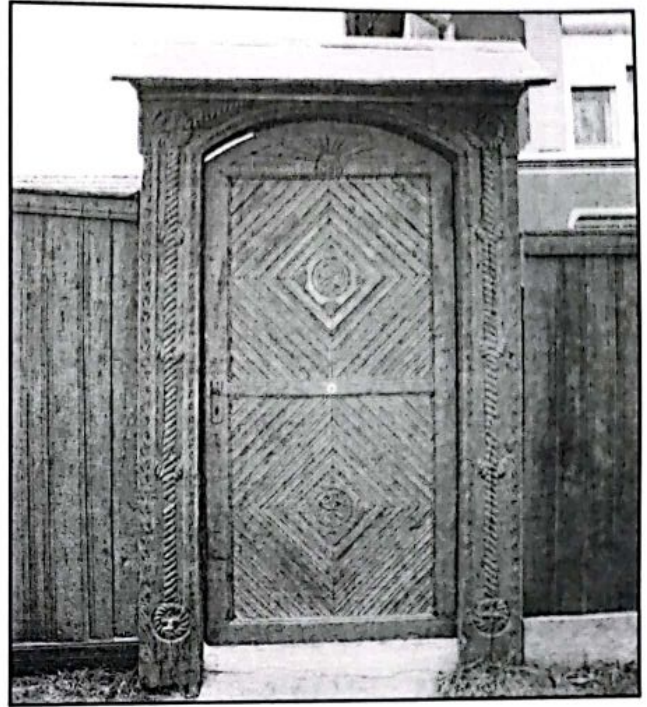
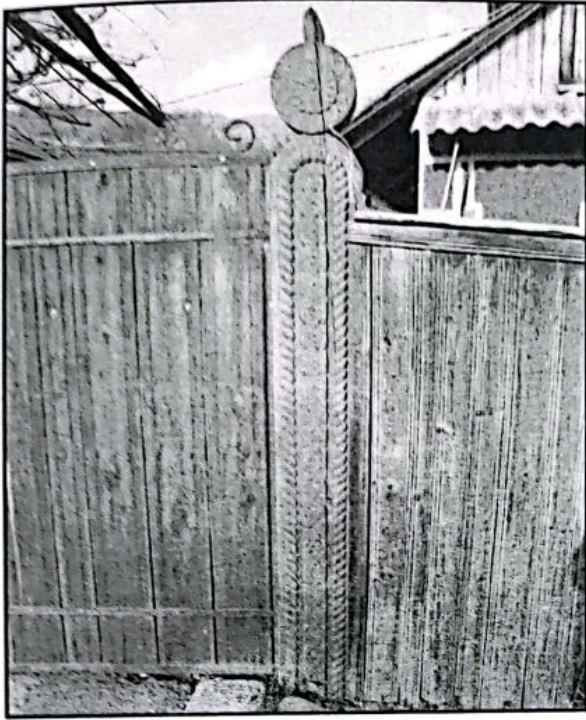


FIG. 10

**Stâlp din pridvorul Casei Memoriale „Constantin Brâncuși”, în formă de funie (răsucită în sensuri diferite). Motivul decorativ din fundal are aspect de funie în relief (stânga). Se observă motivele rombice de pe uși (dreapta jos), din îmbinarile „dinților de lup” (dreapta mijloc) și de la partea superioară a stâlpului de pridvor (dreapta sus).
(Foto: S. Buliga)**

Pillar from the porch of the “Constantin Brancusi” Memorial House, in the shape of rope (twisted in different ways). The decorative motif in the background has an aspect of embossed rope (left). The rhombic motifs on the doors are noticeable (on the right down), from the mixtures of “wolf fangs” (in the middle on the right) and on the upper part of the porch pillar (on the right up).

Piliers du portique de la Demeure Historique «Constantin Brancusi» en forme de corde (tordue en sens différents). Le motif décoratif du fond a l'aspect de corde en relief (à gauche). On observe les motifs rhombiques sur les portes (à droite en bas), des jointures des «dents de loup» (à droite au milieu) et de la partie supérieure du pilier de portique (à droite en haut).

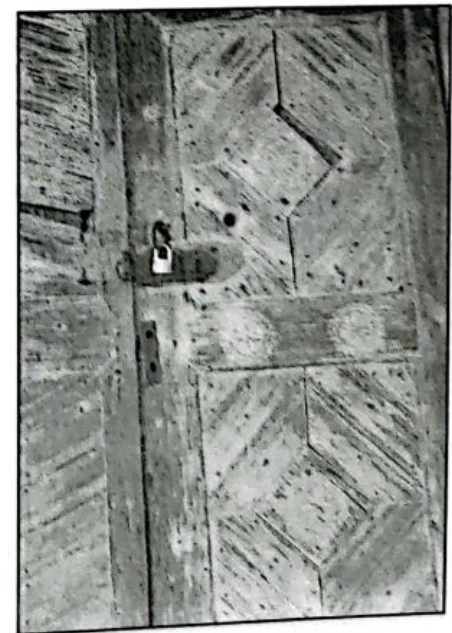
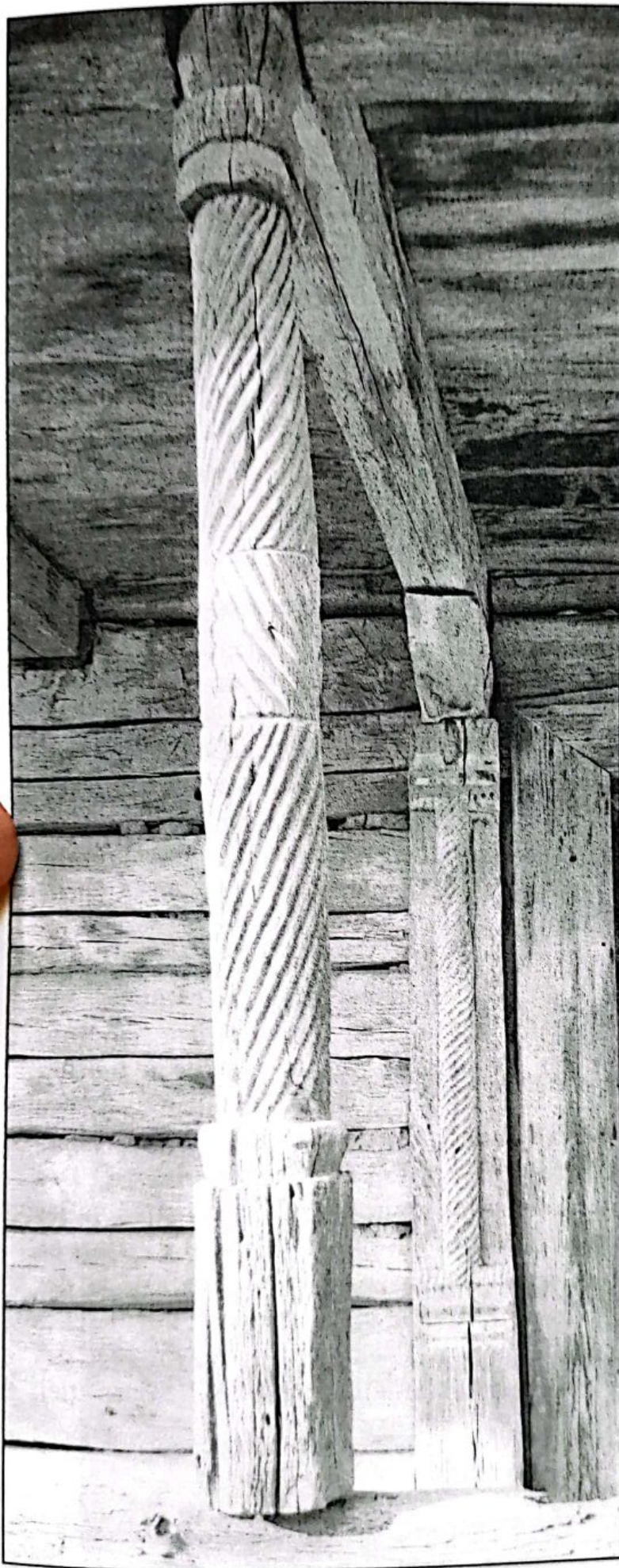
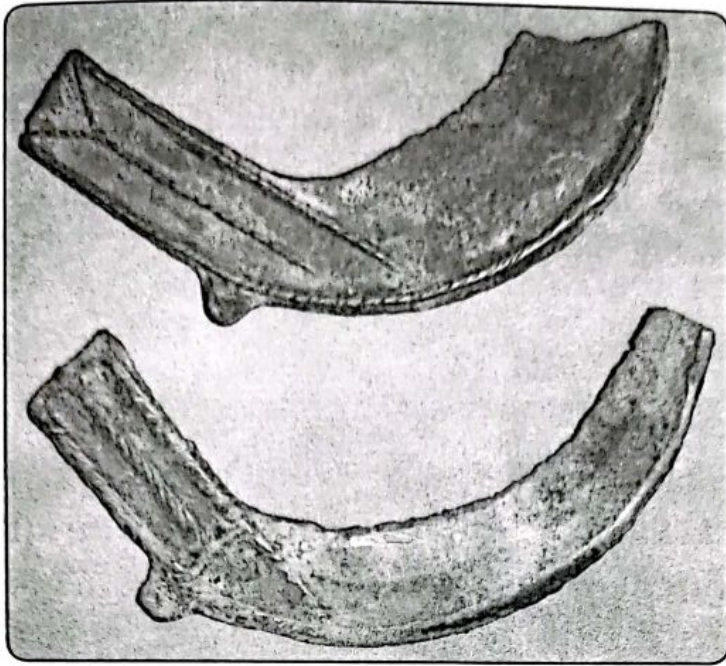


Fig. 11

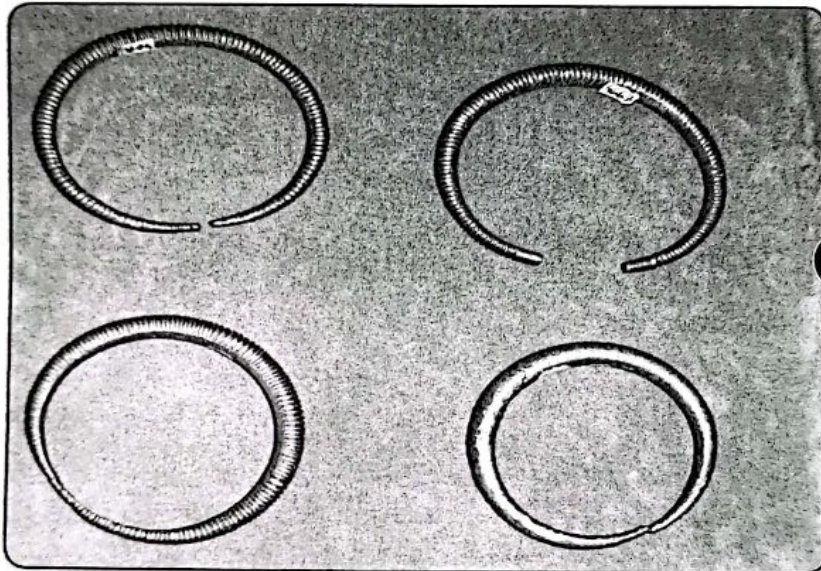
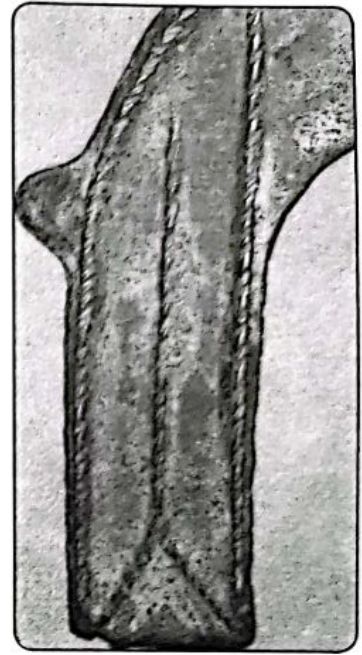
Depozite de bronzuri găsite în județul Maramureș, pe Valea Blidarului, la Vadu Izei, la Crăciunești și la Săpânța, datând din Epoca Bronzului. a) Pe secerile cu buton apare frecvent motivul funiei răsucite (în sensuri diferite). b) Motivul funiei îmbracă și brățările de bronz ornamentale de la Vadu Izei și de la Crăciunești. c) Forme spiralate apar ca ornamente pe topoare de bronz cu disc sau sub forma apărătorilor de bronz (de braț și de picior) în depozite găsite la Săpânța. d) Pe discurile topoarelor apar rozete ce conțin spirale și simboluri solare (Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției, Secția Istorie). (Fotografii: S. Buliga)

Bronze stockpiles found in Maramureș County, on the Blidarului Valley, in Vadu Izei, Crăciunești and Săpânța, dating from The Bronze Era. a) On the button sickles we often find the twisted rope theme (in both ways). b) The rope theme also appear on the decorative bronze bracelets in Vadu Izei and Crăciunești. c) Spiralled shapes appear as ornaments on axes with disc or as bronze fenders (for arms or legs) in stockpiles found at Săpânța. d) On the axes discs there are rosettes that contain spirals and solar symbols (Maramureș Museum in Sighetu Marmăției, History Department).

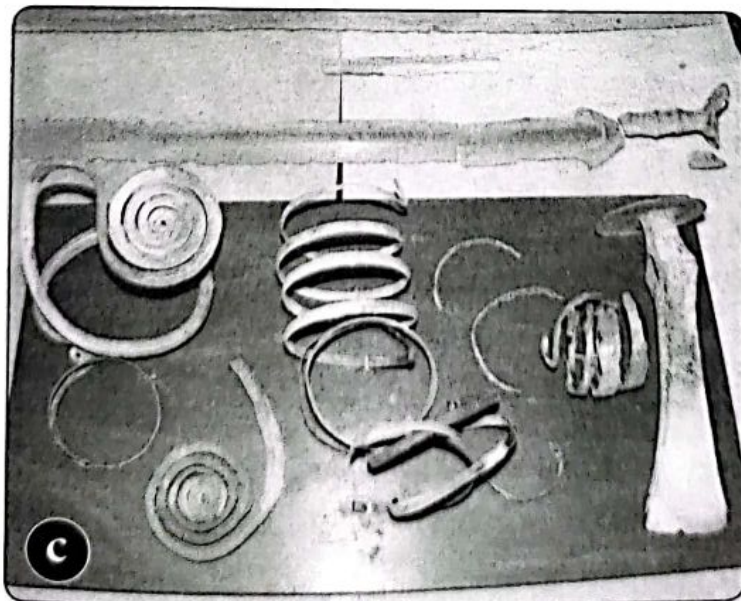
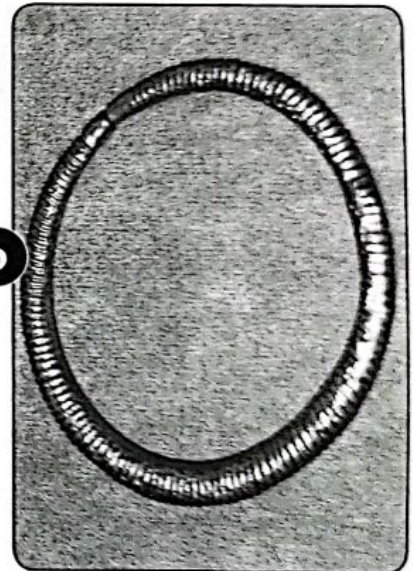
Des dépôts de bronzes trouvés dans le département de Maramureș, sur la Vallée du Blidar, au Lit d'Iza, à Crăciunești et à Săpânța, datant de l'Epoque du Bronze. a) Sur la faucille à bouton apparaît fréquemment le motif de la corde enroulée (dans des sens différents). b) Le motif de la corde pare aussi les bracelets ornementaux en bronze du Lit d'Iza et de Crăciunești. c) Des formes en spirale apparaissent comme des ornements sur les haches en bronze avec du disque ou sous la forme des objets en bronze qui protègent (pour le bras on pour le pied) dans des dépôts trouvés à Săpânța. d) Sur les disques des haches apparaissent des rosettes qui contiennent des spirales et des symboles solaires (le Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției, la Section d'Histoire).



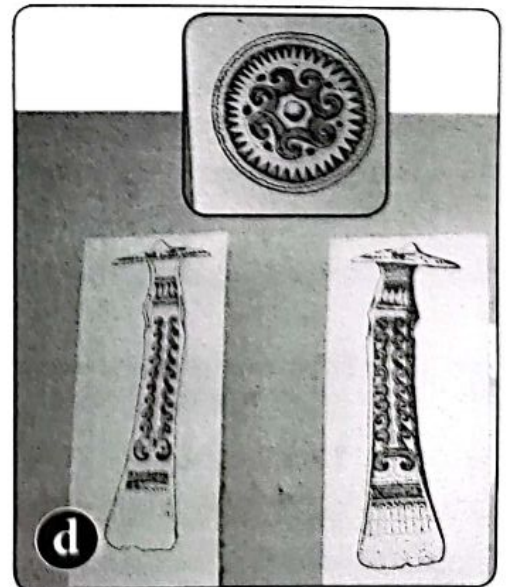
a



b



c



d

FIG. 12

**Șiruri de romburi orizontale în relief, pe pridvorul unei case vechi de lemn. Muzeul Satului Vâlcean de la Bujoreni (lângă Râmnicu-Vâlcea)
(Foto: S. Buliga)**

Horizontal rhombus rows in relief on the porch of an old wooden house. The Village Museum of Bujoreni (by Râmnicu-Valcea).

Rangées de rhombes horizontales en relief, sur le portique d'une ancienne maison en bois. Musée du Village de Vâlcea de Bujoreni (auprès de Ramnicu-Valcea).



FIG. 13

**Ciupaguri (parte a cămășii) cu șiruri formate din motivul rombului și motivul spiralei, și macat (cuvertură) subjacent „în romburi”, din Casa Memorială „Constantin Brâncuși”, Hobița.
(Foto: S. Buliga)**

Country shirt with rows formed from the rhomb motif and the spiral motif, and blanket “in rhombs”, from the Memorial House “Constantin Brancusi”, Hobița.

Blouse paysanne brodée de rangées formées du motif du rhombe et le motif de la spirale, et couvre-lit «en rhombes», de la Demeure Historique «Constantin Brancusi», Hobița.



FIG. 14

Falangă de ecvideu (10.650 î.Chr., Cuina Turcului, Porțile de Fier) pe care este gravat un romb, ce pare a fi parte a unei coloane.

(Petru, Comarnescu, Mircea, Eliade, Ionel, Jianu, *Mărturii despre Brâncuși*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001, pag.19)

Horse pholange (10.650 B.C., Cuina Turcului, Porțile de Fier), on which there is engraved a rhombus as part of a column.

Phalange de cheval (10.650 av.J.Chr., Cuina Turcului, Porțile de Fier) sur laquelle est gravée un rhombe comme parte d'une collone.

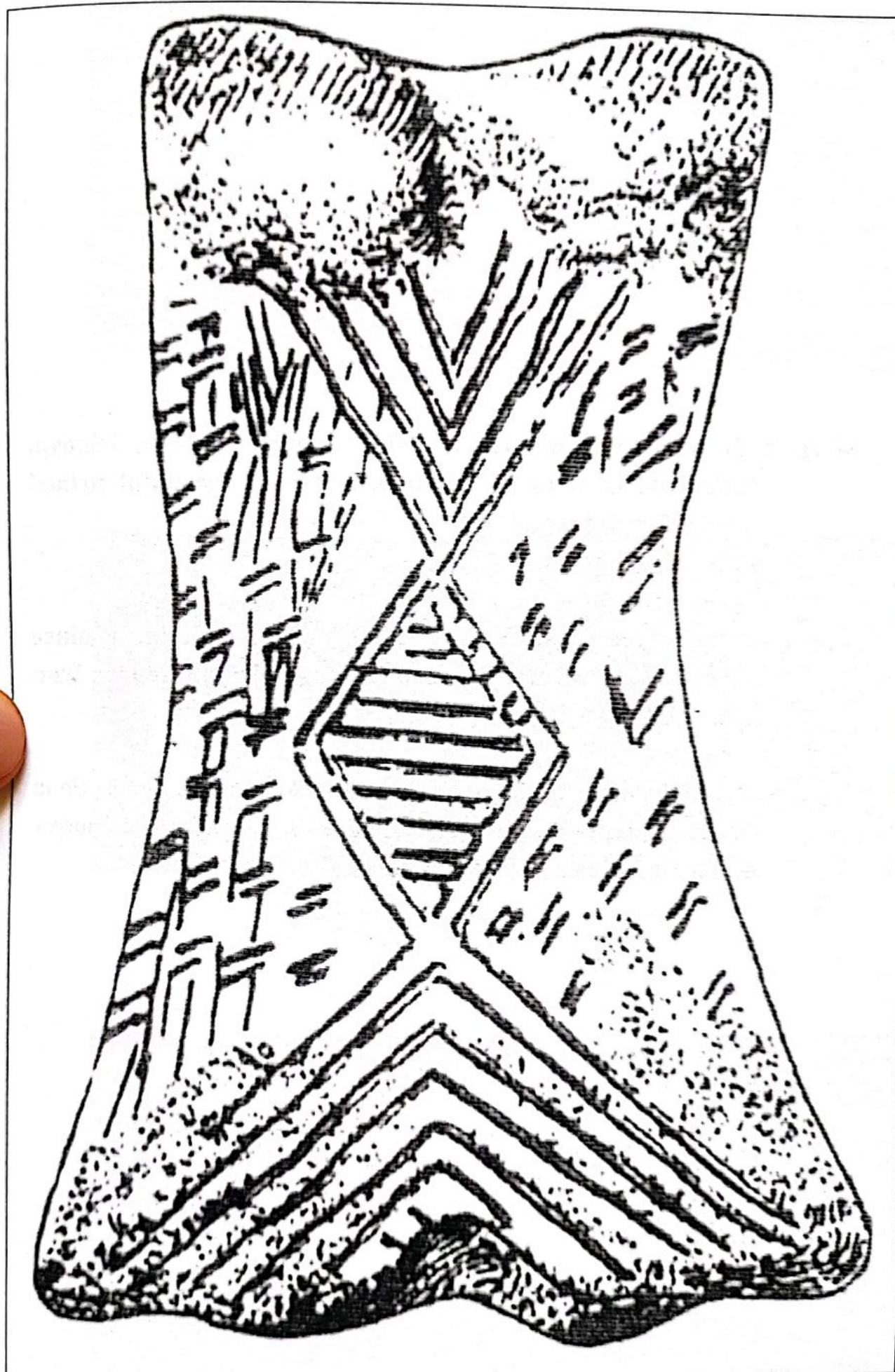


FIG. 15

**Mărgele de aur de formă romboidală în tezaurul de la Hinova, datând de la sfârșitul epocii bronzului și începutul primei epoci a fierului (secolele XIV-XII î.Chr.).
(Foto: S. Buliga)**

The golden rhomboidal beads in the Hinova thesaurus, dating since the end of the Bronze Age and the beginning of the first Iron Age (14th-12th centuries B.C.).

Perles en or, de forme rhomboïdale, du trésor de Hinova, datant de la fin de l'époque du bronze et le début de la première époque du fer (les siècles XIV-XII av.J.Chr.).

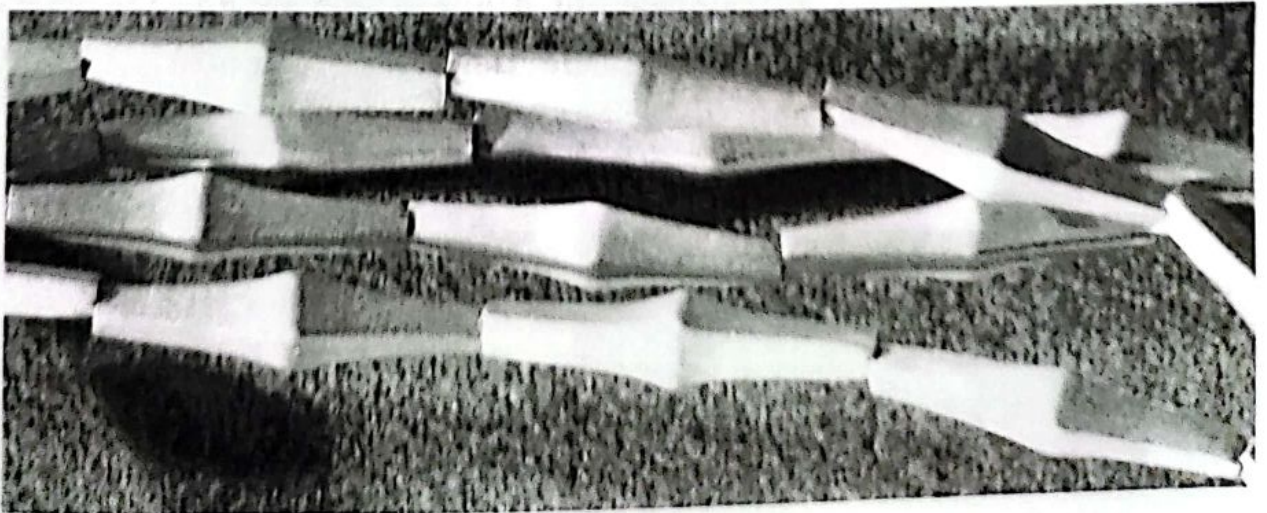
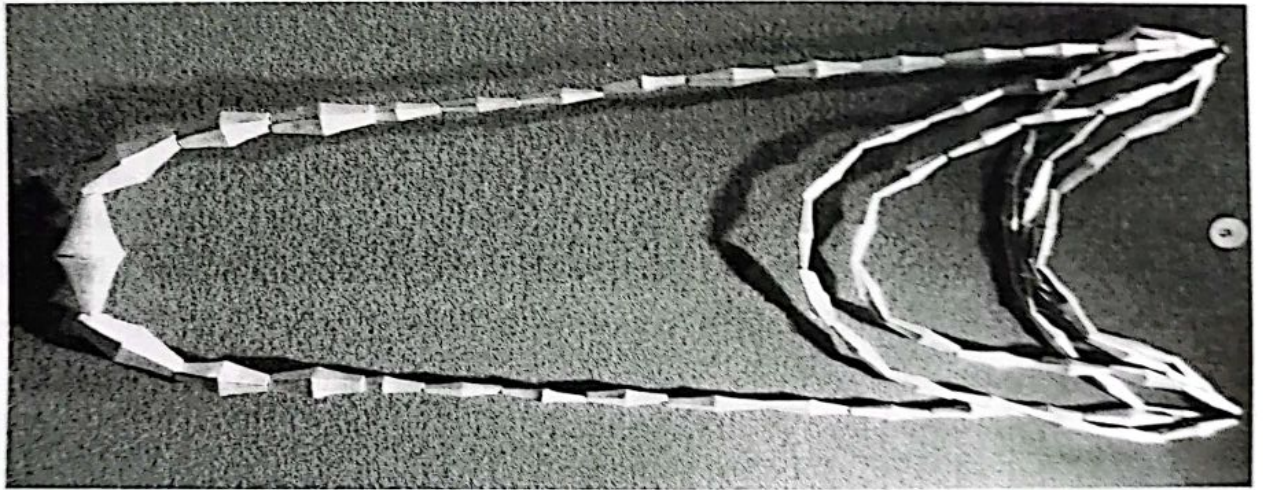
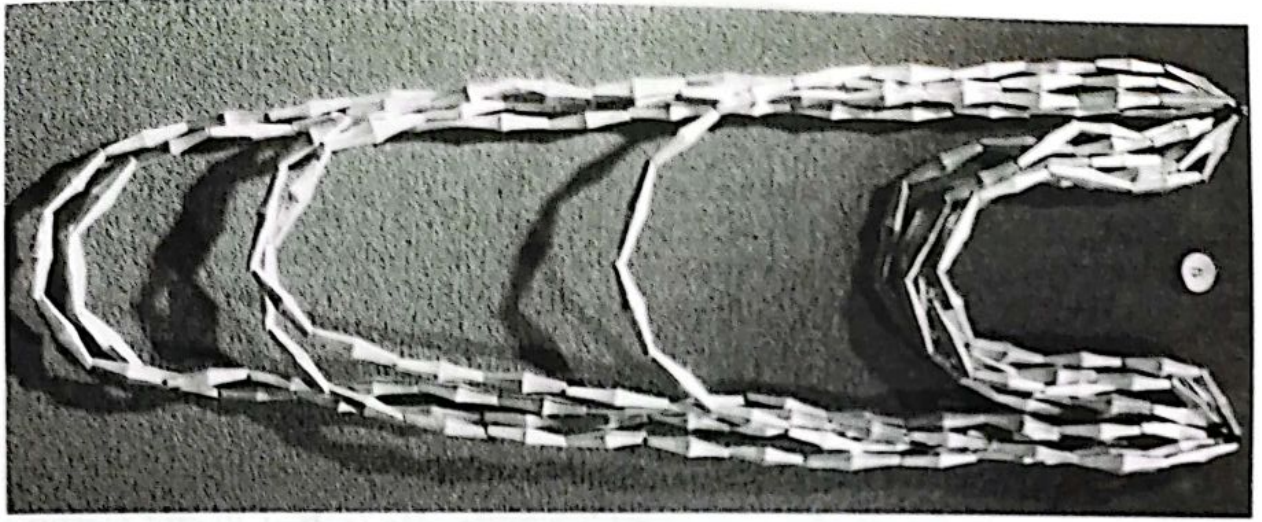


FIG. 16

Schița *Coloanei fără Sfârșit*, desenată de Constantin Brâncuși pe o fotografie a fostului Târg de vite (actual Parcul Coloanei), în care aceasta are aspectul a două funii împletite sau a unei funii răsucite (sus). Coloana serpentină de la Delphi (actual în Istanbul), asemănătoare unei funii răsucite (jos).

(Fotografia *Coloanei Infinite* este din colecția doamnei Sorana Georgescu-Gorjan. Fotografia coloanei serpentiforme este realizată de S. Buliga.)

Design of the *Endless Column*, drawn by Constantin Brancusi on a photo of the old Cattle Fair (the current Column Park), in the shape of two braided ropes or a twisted rope (up). The serpentine column from Delphi (currently in Istanbul) like a twisted rope (down).

Esquisse de *La Colonne sans Fin*, dessinée par Constantin Brancusi sur une photo de l'ancien Marché de foin (à présent le Parc de la Colonne), sous la forme de deux cordes entrelacées ou d'une corde tordue (en haut). La colonne serpentine de Delphi (à présent à Istanbul) qui ressemble à la corde tordue (en bas).

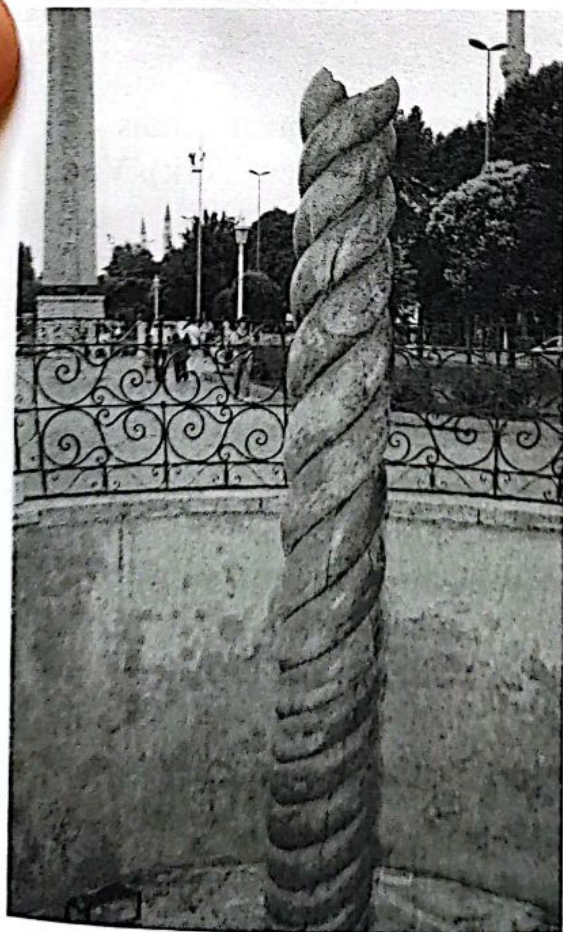
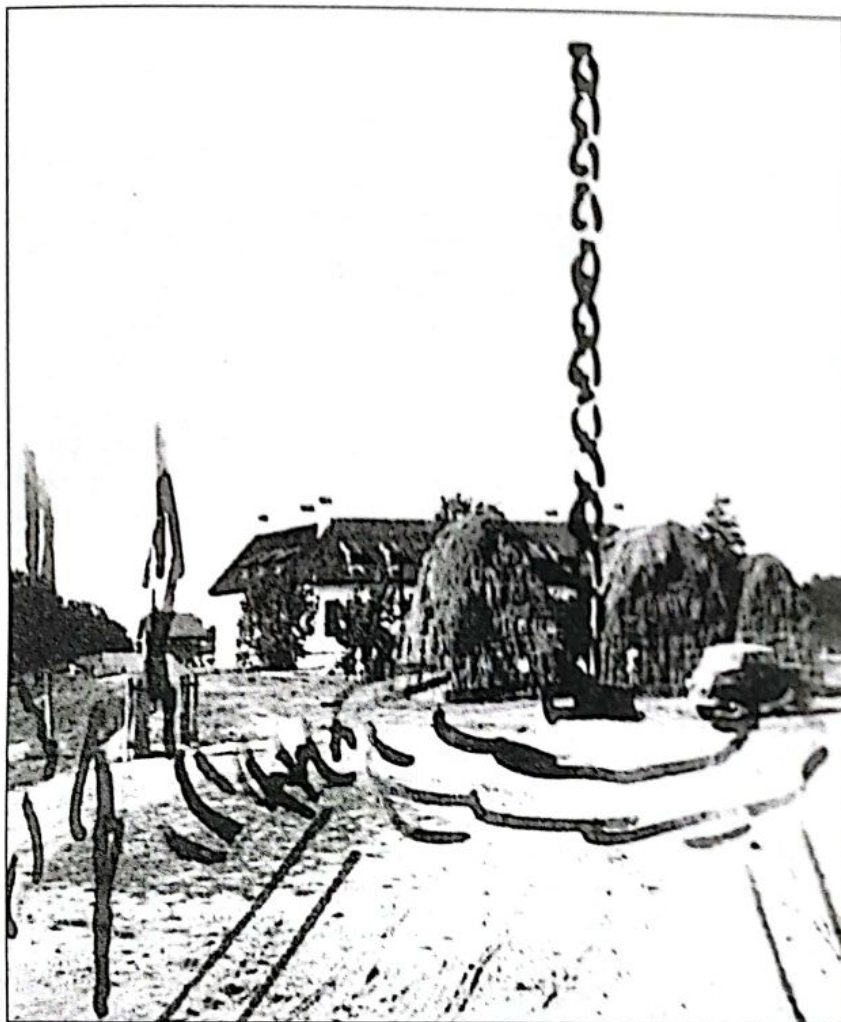


FIG. 17

Regele regilor (Spiritul lui Buddha) (Constantin Brâncuși, lemn de stejar, Muzeul „Solomon R. Guggenheim”, New York). Vedere surprinzând două laturi.

(Jianu, Ionel, *Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003 – fig.66)

The King of Kings (The Spirit of Buddha) (Constantin Brancusi, oak, “Solomon R. Guggenheim” Museum, New York). Two sided view.

Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha) (Constantin Brancusi, bois de chêne, Le Musée «Solomon R. Guggenheim», New York). Vue surprenant deux côtés.

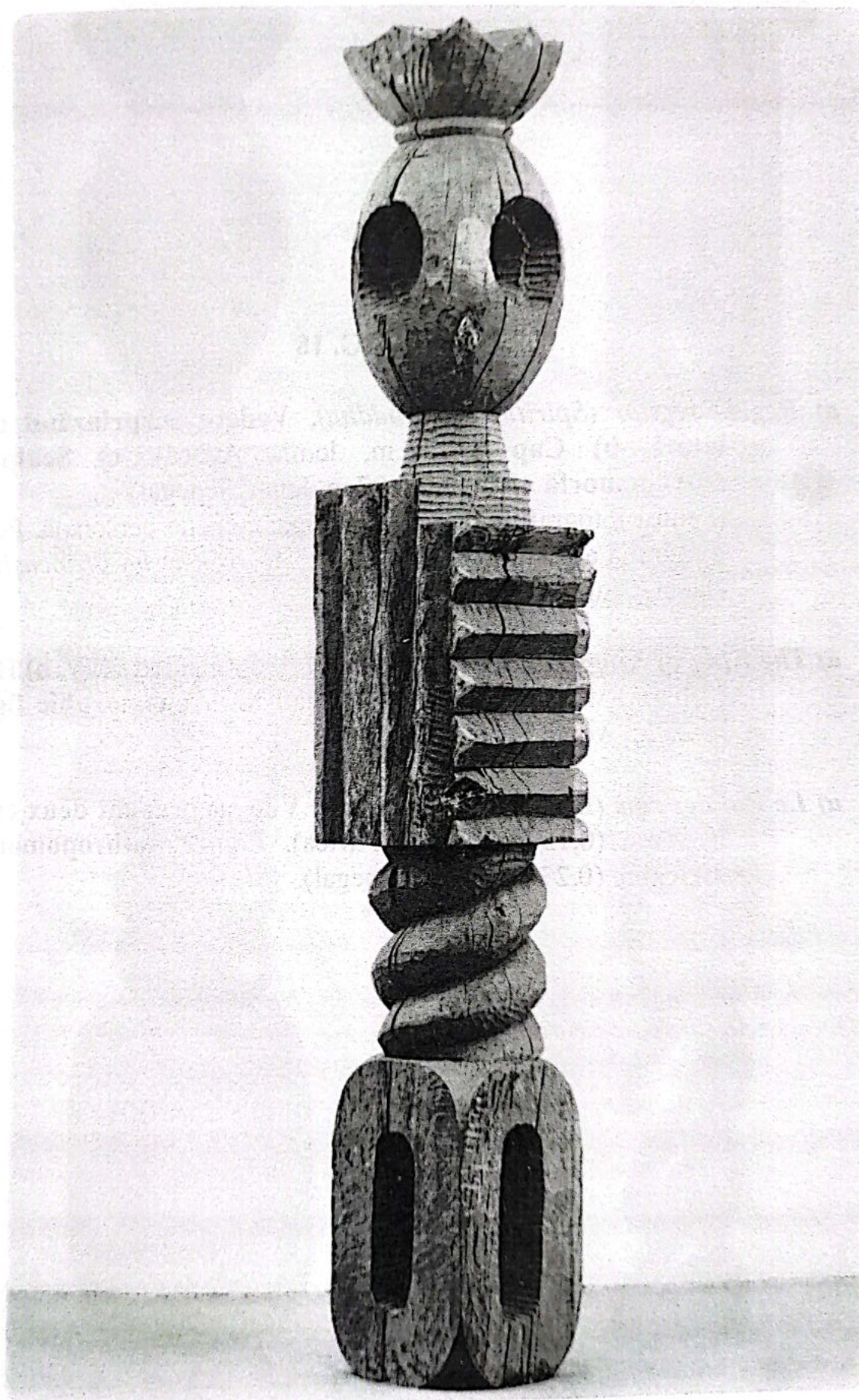
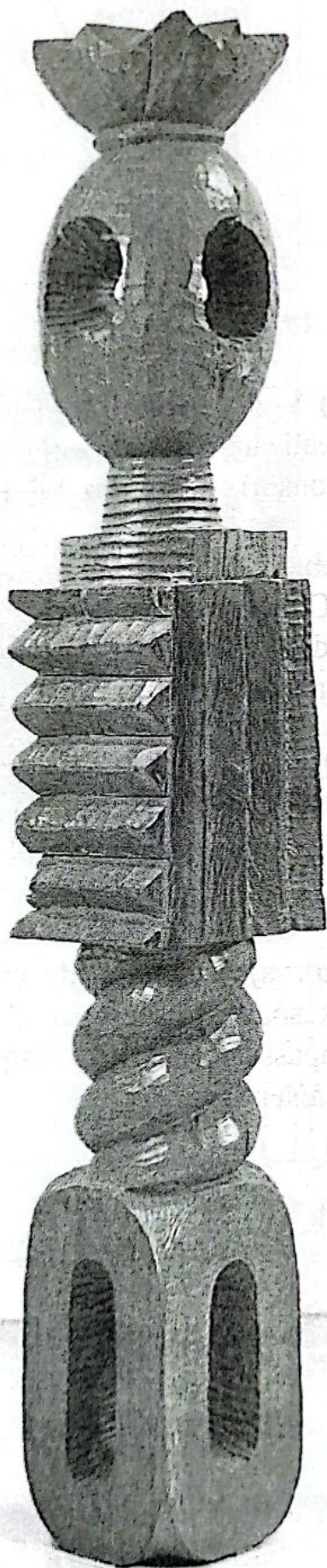


FIG. 18

a) *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)*. Vedere surprinzând două laturi. b) Cap (0,15 m, lemn, Africa). c) Sculptură antropomorfă africană (0,27 m, lemn, Senegal).
 (Pentru fotografiile b și c: S. Buliga, colecție personală. Pentru fotografia a: Zărnescu, Constantin, *Aforismele lui Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2004)

a) *The King of Kings (The Spirit of Buddha)*. Two sided view. b) Head (0,15 m, wood, Africa). c) African anthropomorphic figure (0,27 m, wood, Senegal).

a) *Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha)*. Vue surprenant deux côtés. b) Tête (0,15 m, wood, Africa). Figure anthropomorphe africaine (0,27 m, wood, Senegal).



a



b



c

FIG. 19

Regele regilor (Spiritul lui Buddha). a) Vedere laterală și b) vedere posterioară (fotografiile sunt realizate de Constantin Brâncuși în atelierul său din Impasse Ronsin). c) Schița lui Brâncuși pentru o Poartă a Sărutului.

(Pentru fotografiile a și b: Tabart, Marielle, Lemny, Doïna, Nemo, Marie-Luce, Zucchelli-Charron, Anne-Marie, *L'atelier Brancusi*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1997 – pag.49 și 48, detaliu. Pentru fotografia c: Cabanne, Pierre, *Brancusi*, p.35)

The King of Kings (The Spirit of Buddha). a) Side view and b) rear view (the pictures are taken by Constantin Brancusi in his Impasse Ronsin workshop). c) Brancusi's drawing for a Gate of the Kiss.

Le Roi des rois (L'Esprit de Bouddha). a) Vue latérale et b) vue postérieure (les photographies sont réalisées par Constantin Brancusi dans son atelier d'Impasse Ronsin). c) Esquisse de Brancusi pour une Porte du Baiser.

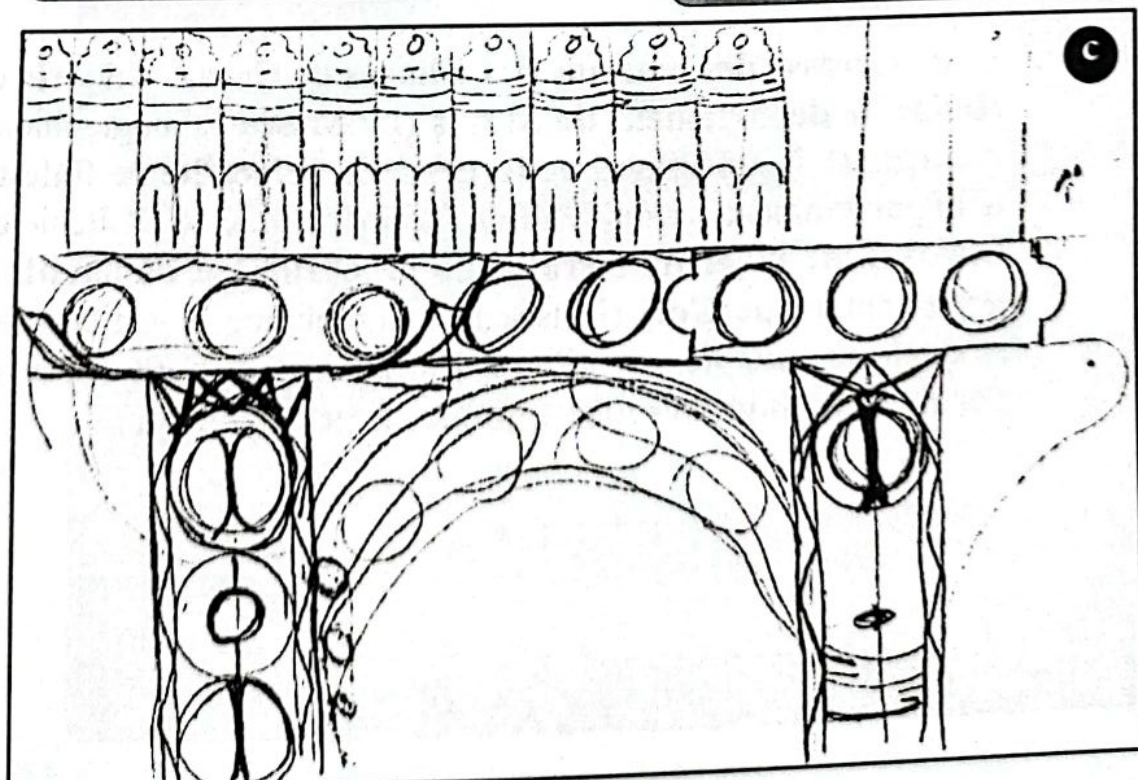
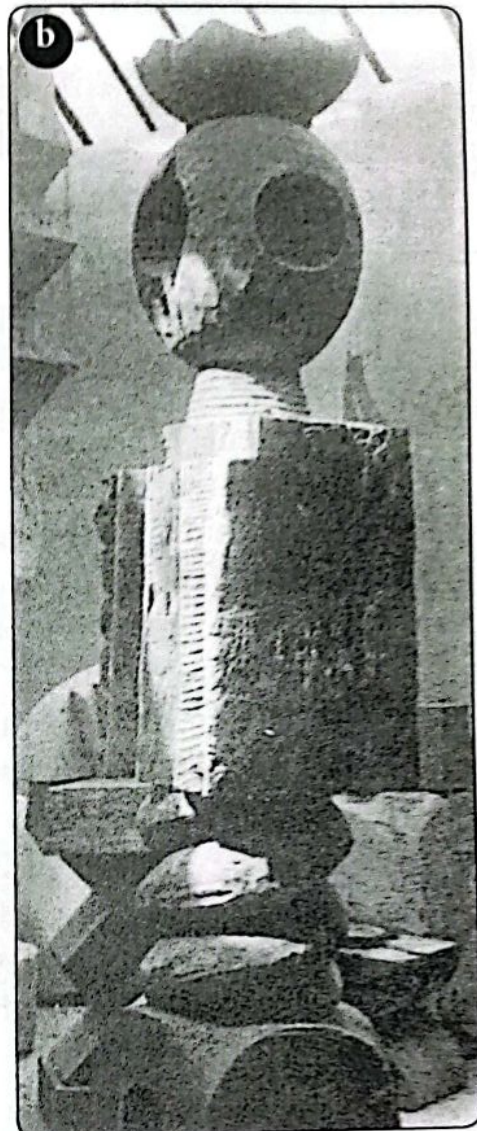
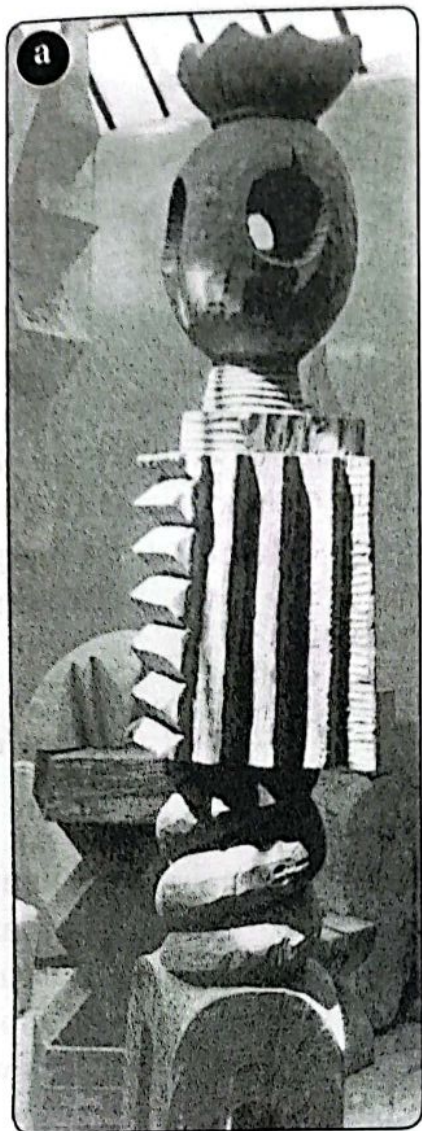


FIG. 20

a) Stâlpi de prispă din satele Cașva, Glăjărie și Hodac, jud. Mureș (Muzeul Etnografic Reghin). b), c) Stâlpi de prispă din localitatea Bălești, jud. Gorj (Muzeul Etnografic al Olteniei din Craiova). d) Stâlp de prispă din localitatea Bălănești, jud. Gorj (Muzeul Etnografic Curtișoara). La unii din acești stâlpi se observă module numite „mere cu oglinzi”.

(Pentru fotografia a: S. Buliga. Pentru fotografiile b, c și d: Irimie, Cornel, Necula, Marcela, *Arta țărănească a lemnului*, Ed. Meridiane, București, 1983 – fig.27, 30 și 31)

a) Porch pillars from the Cașva, Glăjărie and Hodac villages, County of Mureș (Reghin Ethnographic Museum). b), c) Porch pillars from Bălești, County of Gorj (Oltenia Ethnographic Museum in Craiova). d) Porch pillar from Bălănești, County of Gorj (Curtișoara Ethnographic Museum). At some porch pillars we can notice modules called “apples with mirrors”.

a) Le pilier de terrasse des maisons des villages de Cașva, Glăjărie et Hodac, le département de Mureș (Le Musée Ethnographique de Reghin). b), c) Piliers de terrasse de la localité de Bălești, le département de Gorj (Musée Ethnographique de l'Olténie de Craiova). d) Pilier de terrasse de la localité de Bălănești, le département de Gorj (Musée Ethnographique de Curtișoara). À quelques-uns de ces piliers de terrasse on peut observer des modules nommés «des pommes avec des miroirs».

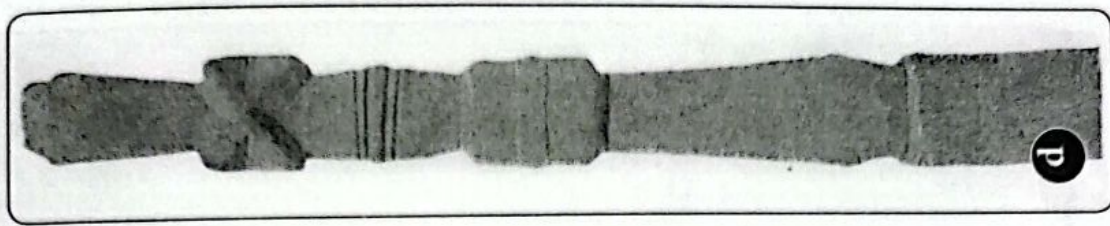
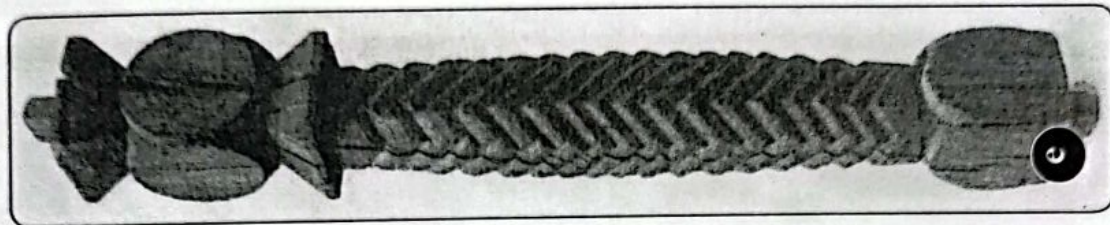
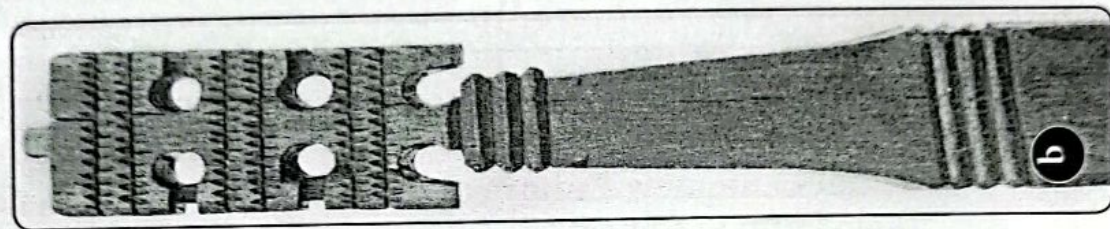
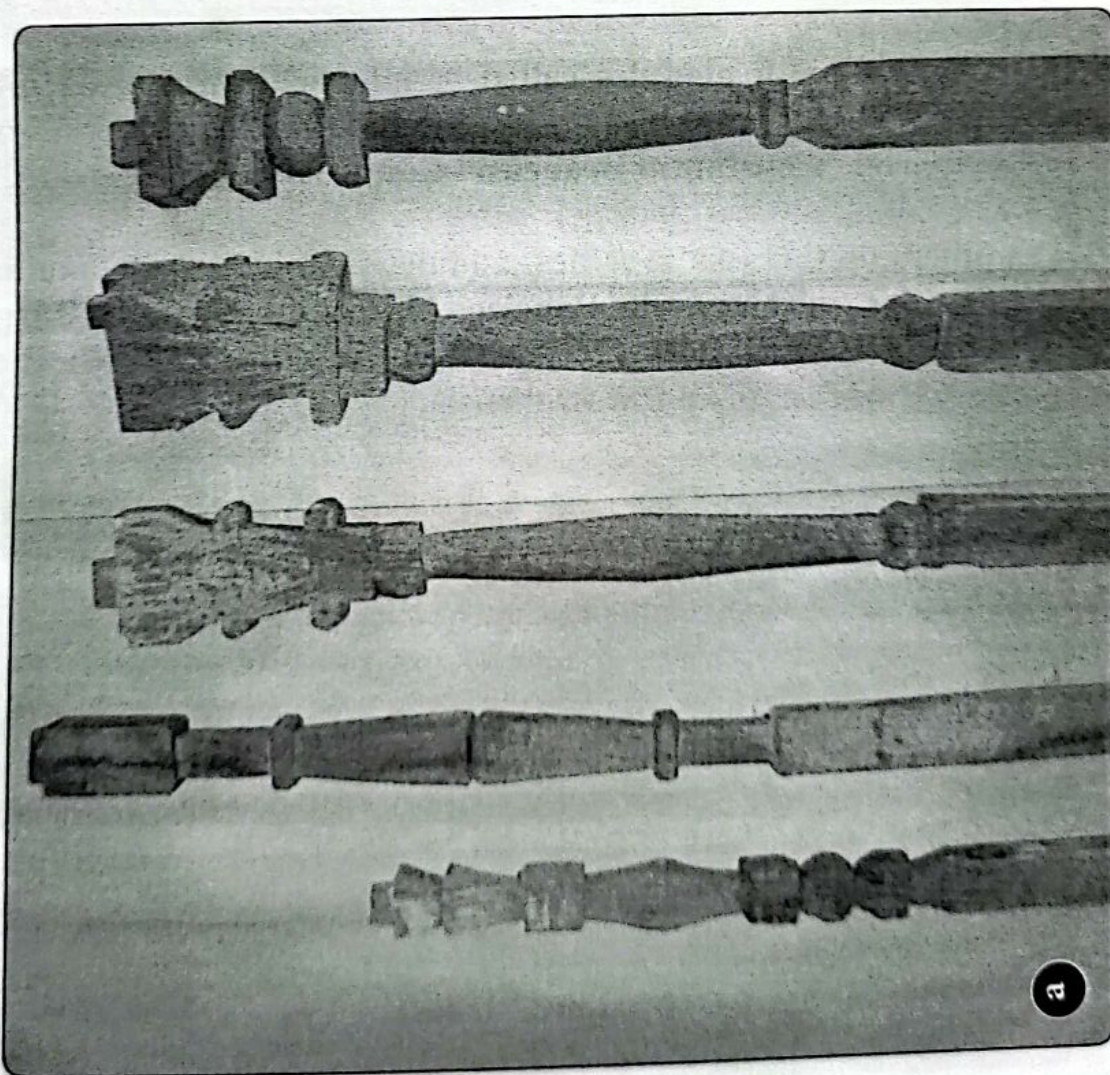


FIG. 21

**Stâlpi de cerdac cu module numite „mere cu oglinzi”, de la fostul Muzeu al Gorjului din Târgu-Jiu (construit în anul 1926), actual Centrul de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși”.
(Fotografii: S. Buliga)**

Porch pillars with modules called “apples with mirrors”, from the former Gorj Museum in Târgu-Jiu (built in 1926), currently The “Constantin Brancusi” Culture and Art Centre.

Les piliers de terrasse avec des modules nommés «des pommes avec des miroirs», de l'ancien Musée du Gorj de Târgu-Jiu (construit en 1926), l'actuel Centre de Culture et d'Art «Constantin Brancusi».

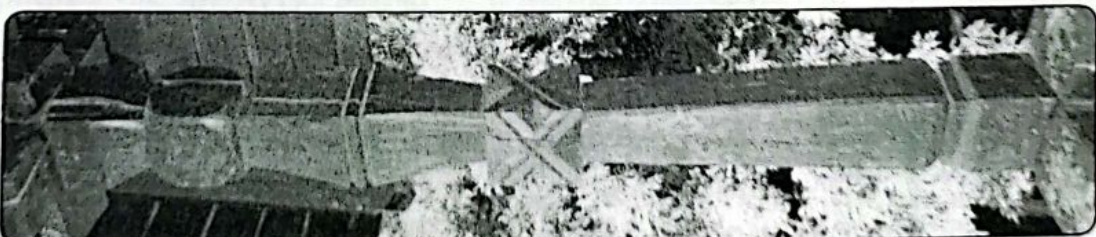
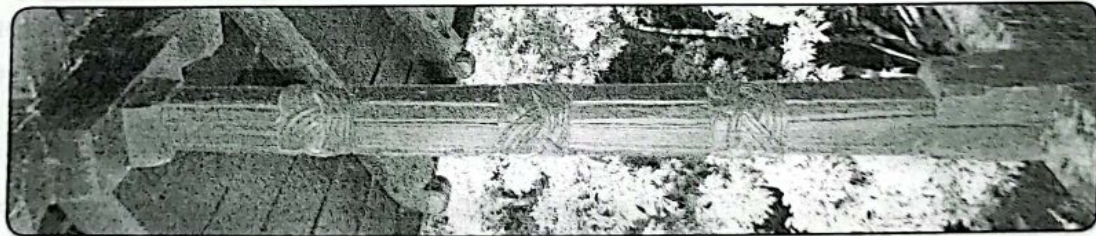
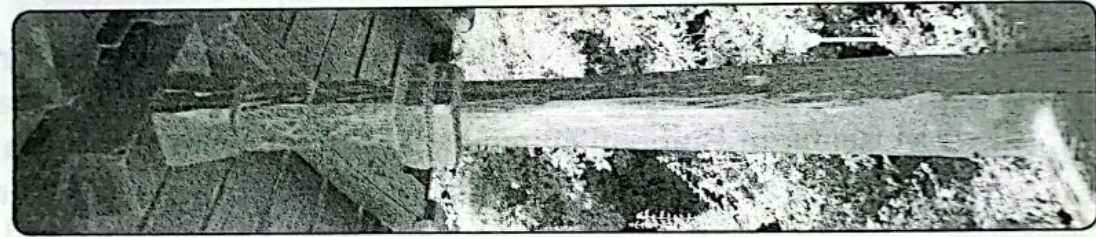
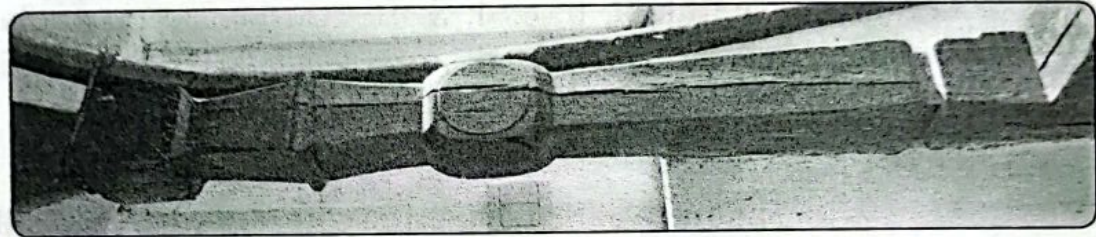
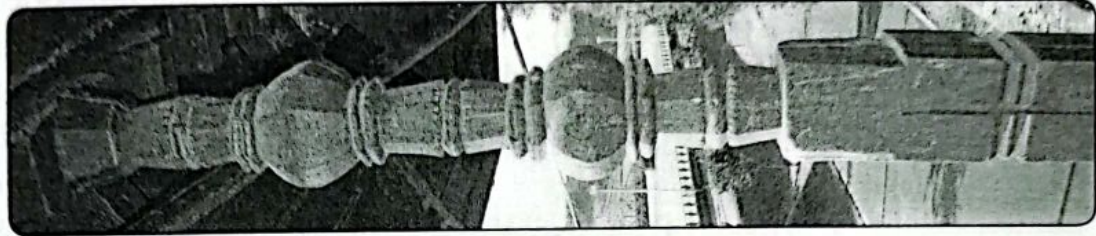
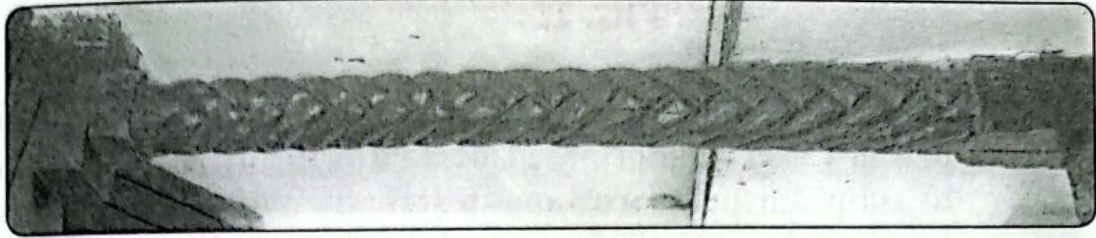


FIG. 22

Stâlpi de cerdac cu module numite „mere cu oglinzi”: a) stâlp din prispa Casei Memoriale „Constantin Brâncuși” din Hobîța, b) stâlp din pridvorul unei biserițe de lemn din comuna Crețeni (din anul 1772, aflată actual la Muzeul Satului Vâlcean din comuna Bujoreni), c) stâlp din pridvorul unei case de la Muzeul Satului Vâlcean, d) stâlpi de prispă a unei gospodării din satul Curtișoara, jud. Gorj (sec. XIX, aflată actual la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București), e) stâlp de casă din localitatea Glodeni, jud. Gorj. (Pentru fotografiile a, b, c, d: S. Buliga. Pentru fotografia e: Pănoiu, Andrei, *Din arhitectura lemnului*, Ed. Tehnică, București, 1977 – pag.153)

Porch pillars with modules called “apples with mirrors”: a) pillar from the “Constantin Brancusi” Memorial House in Hobîța, b) pillar from the porch of a small wooden church from Crețeni village (dating 1772, now in the Vâlcea Village Museum, in Bujoreni commune), c) pillar from the porch of a house at the Vâlcea Village Museum, d) porch pillars from a household in Curtișoara Village, Gorj County (19th century, currently at the “Dimitrie Gusti” Village Național Museum in Bucharest), e) house pillar in Glodeni, Gorj County.

Les piliers de terrasse avec des modules nommés «des pommes avec des miroirs»: a) pilier de la terrasse de la Demeure Historique «Constantin Brancusi» de Hobîța, b) pilier de la terrasse d’une petite église en bois du village de Crețeni (de l’année 1772, à présent au Musée du Village de Vâlcea, située dans le village de Bujoreni), c) pilier de la terrasse d’une maison du Musée du Village de Vâlcea, d) des piliers de terrasse d’un foyer du village de Curtișoara, le département de Gorj (le XIX-ème siècle, situé actuellement au Musée National du Village «Dimitrie Gusti» de Bucarest), e) pilier de maison de la localité de Glodeni, le département de Gorj.

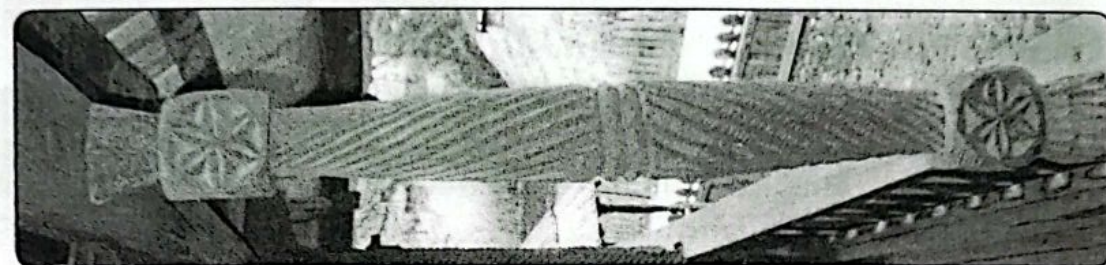
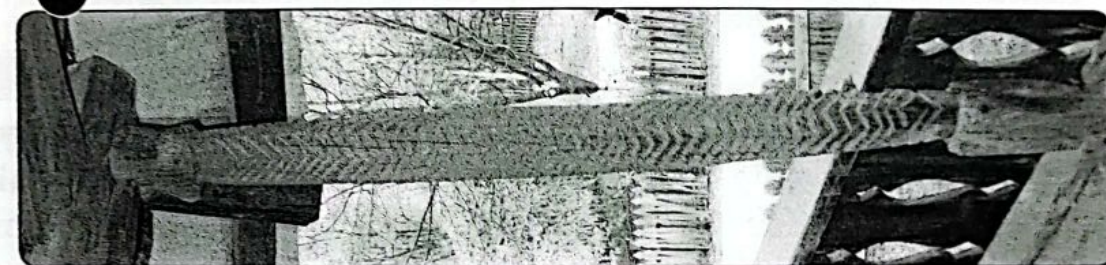
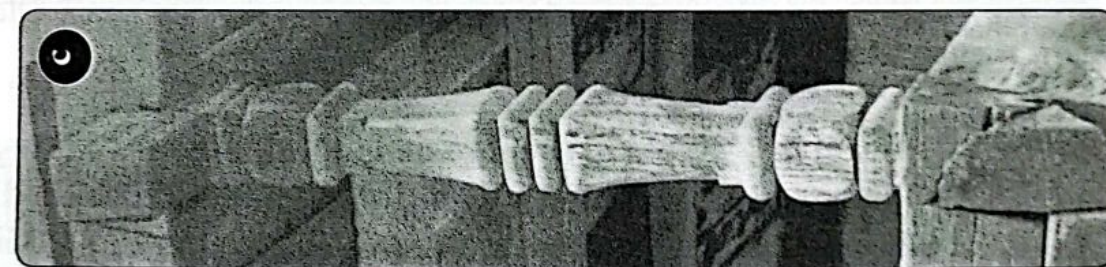
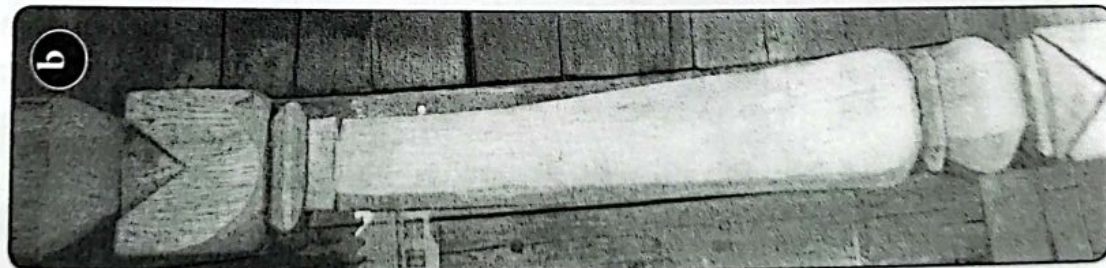
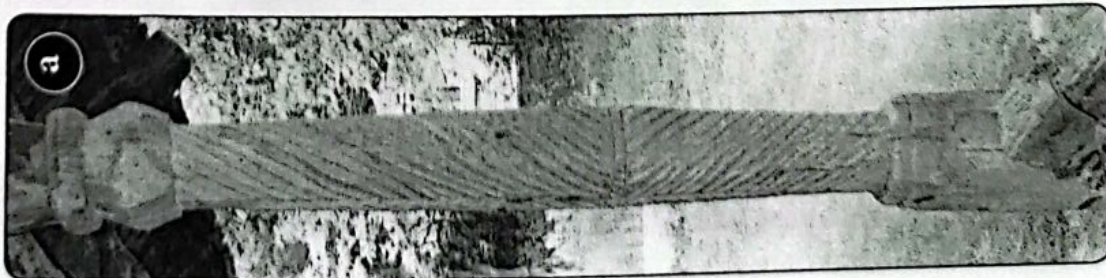


FIG. 23

a), b), c) Trei stâlpi de poartă din localitatea Bistra Mureșului (jud. Mureș), d) stâlp de la poarta unui bordei (locuință semiîngropată) din satul Drăghiceni, jud. Olt (sec. XIX, aflat astăzi la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București) și e) stâlp de poartă din localitatea Vârvoru (jud. Dolj, aflat astăzi la Muzeul Etnografic al Olteniei din Craiova). (Pentru fotografiile a, b, c: S. Buliga. Pentru fotografia d: Irimie, Cornel, Necula, Marcela, *Arta țărănească a lemnului*, Ed. Meridiane, București, 1983 – fig.44)

a), b), c) Three porch pillars in Bistra Mureșului (Mureș County), d) cottage gate pillar (half buried dwelling) from Drăghiceni Village, Olt County (19th century, currently at the “Dimitrie Gusti” Village Național Museum in Bucharest) and e) gate pillar in Vârvoru (Dolj County, now in the Oltenia Ethnographic Museum in Craiova).

a), b), c) Trois piliers de porte cochère de la localité Bistra Mureșului (le département de Mureș), d) pilier de la porte cochère d'une hutte (habitation à demi enfonie dans la terre) du village Drăghiceni, le département d'Olt (XIX-ème siècle, qui se trouve aujourd'hui au Musée Național du Village «Dimitrie Gusti», de Bucarest) et e) pilier de porte cochère de la localité Vârvoru (le département de Dolj, qui se trouve actuellement au Musée Ethnographique de l'Olténie de Craiova).

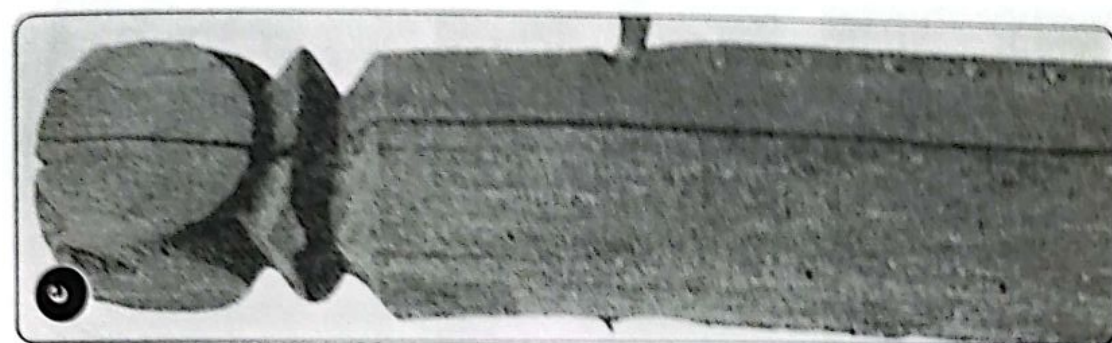
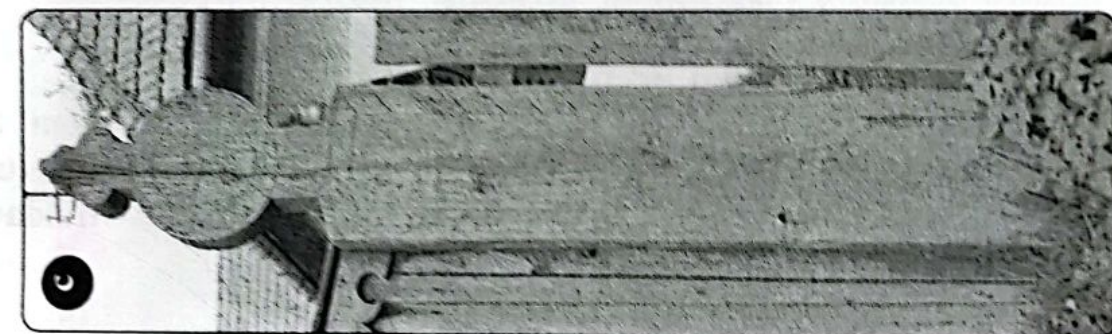
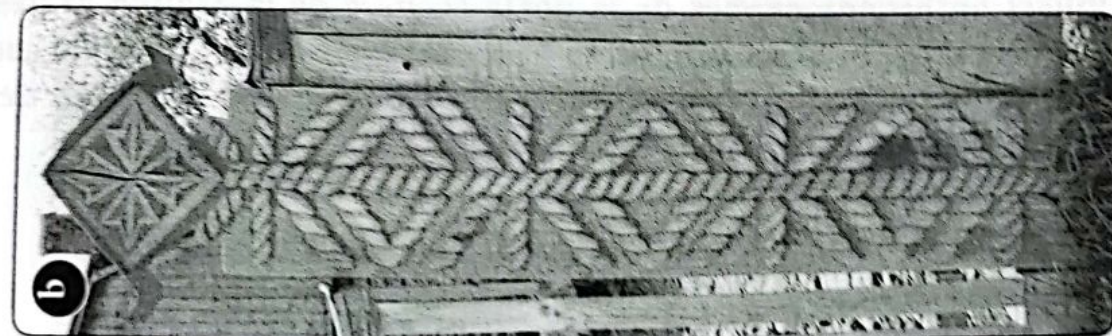


FIG. 24

Stâlpi antropomorfi ai porții Casei Mateești de la Muzeul Satului Vâlcean din comuna Bujoreni (sus). Stâlpi antropomorfi ai unei porți vechi din Moldova (jos).

(Pentru fotografiile din partea de sus: S. Buliga. Pentru fotografia din partea de jos: Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre*, Ed. Meridiane, București, 1971 – fig.103)

Anthropomorphic pillars of the Mateești House gate, from the Vâlcea Village Museum, in Bujoreni village (up). Anthropomorphic pillars of an old gate from Moldavia (down).

Piliers anthropomorphes de la porte cochère de la Maison Mateești du Musée du Village de Vâlcea, le village Bujoreni (en haut). Piliers anthropomorphes de porte cochère ancienne de la Moldavie (en bas).

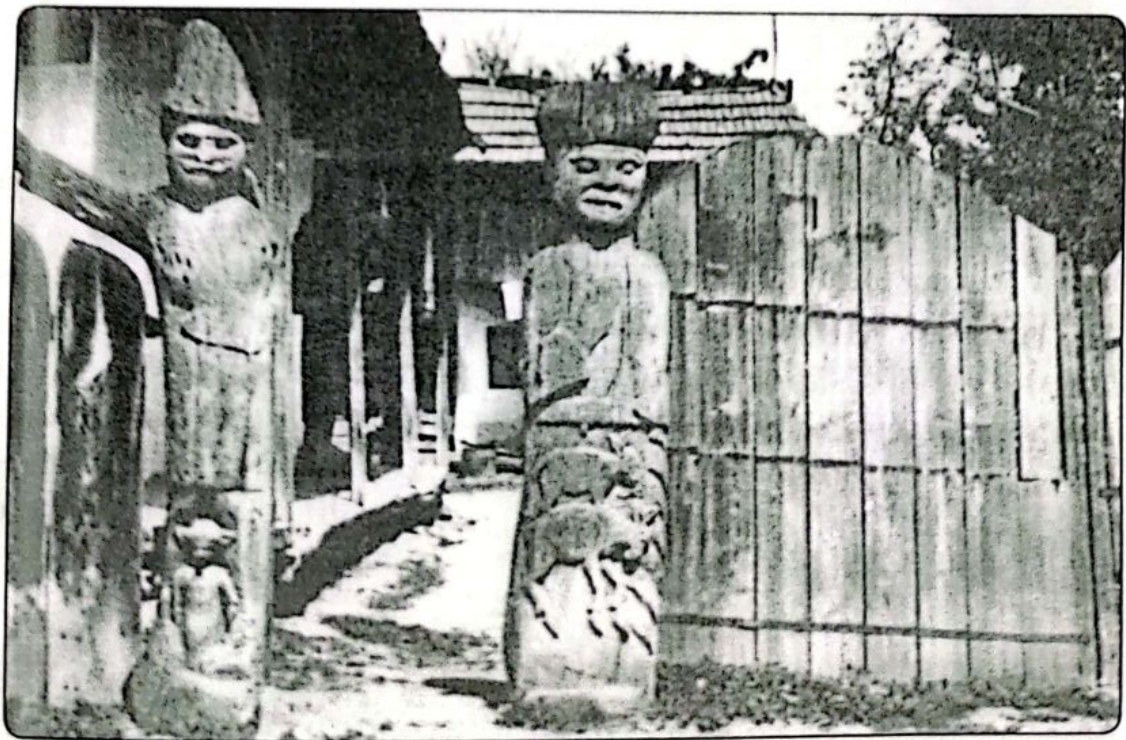
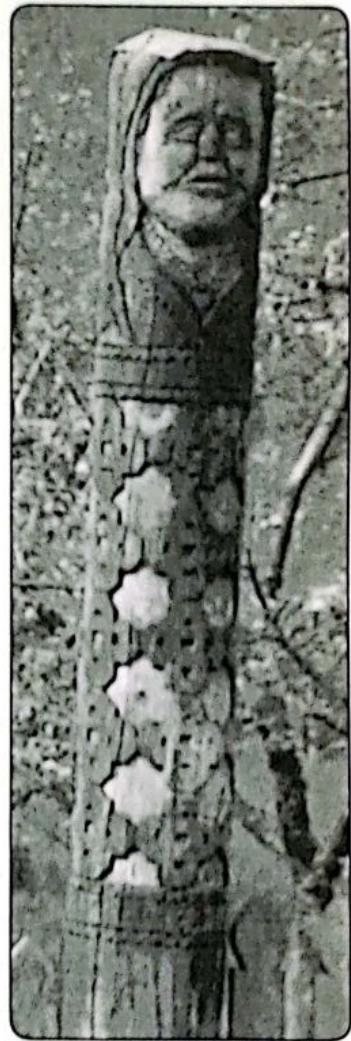


FIG. 25

- a) Figură antropomorfă cu rol protector numită „Răul înlănțuit”** (sec. XVII, comuna Rozavlea), **cu clop pe cap, care se agăța în pridvorul casei** (cu lanț care trebuia cioplit dintr-o singură bucată de lemn). **b) Stâlp de cumpănă din județul Maramureș** (de la începutul secolului XX), **cu aspect antropomorf la partea superioară.** **c) Stâlp antropomorf aflat la capătul balustradei din tinda casei, cu rol de protecție magică.** **d) Stâlp antropomorf aflat la capătul balustradei din tinda unei mori.**
(Toate fotografiile sunt realizate de Sorin Buliga la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmației, Secția Etnografie)

- a) Anthropomorphic figure bearing a protective role called “Chained Evil”** (17th century, Rozavlea commune), **with a cloche, hung on the house porch** (with a chain that had to be carved from one single piece of wood). **b) Shadoof pillar from Maramureș County** (since the beginning of the 20th century), **with an anthropomorphic aspect on the upper side.** **c) Anthropomorphic pillar on the banister end on the house porch, with a magical protection.** **d) Anthropomorphic pillar on the banister end on miller porch.**

- a) Figure anthropomorphe ayant le rôle protecteur nommée «Le Mal enchaîné»** (XVII-ème siècle, la commune Rozavlea), **un vieux chapeau de feutre sur la tête, qu’on accrochait à la terrasse de la maison** (avec une chaîne qu’on devait ciseler d’un seul lambeau de bois). **b) Pilier de puits à balance du département de Maramureș** (du début du XX-ème siècle), **à un aspect anthropomorphe à la partie supérieure.** **c) Pilier anthropomorphe situé au bout d’une balustrade du vestibule de la maison paysanne, au rôle de protection magique.** **d) Pilier anthropomorphe situé au bout de la balustrade de l’antichambre d’un moulin.**

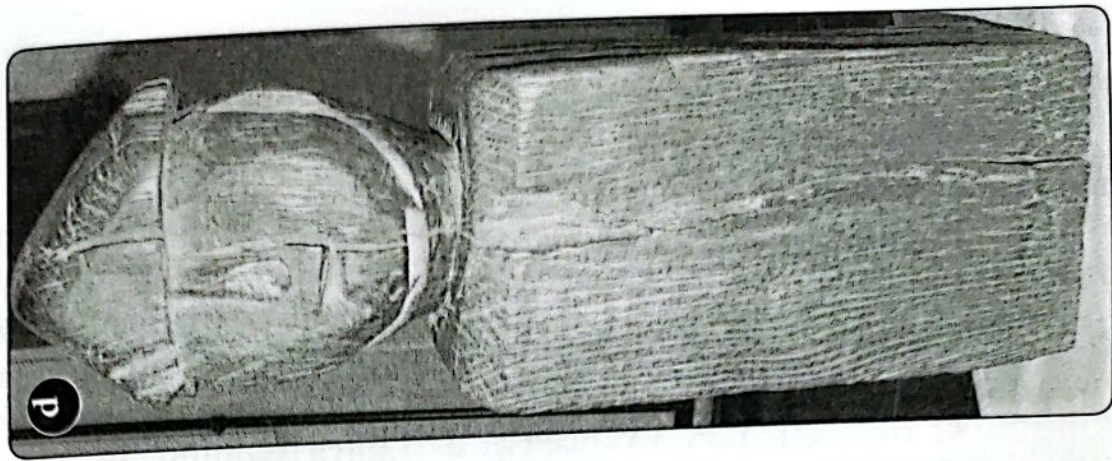
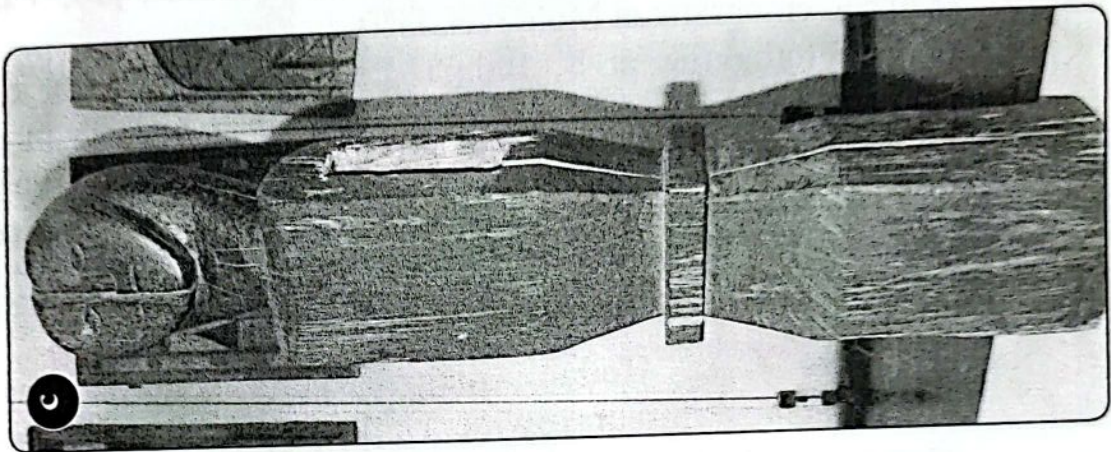
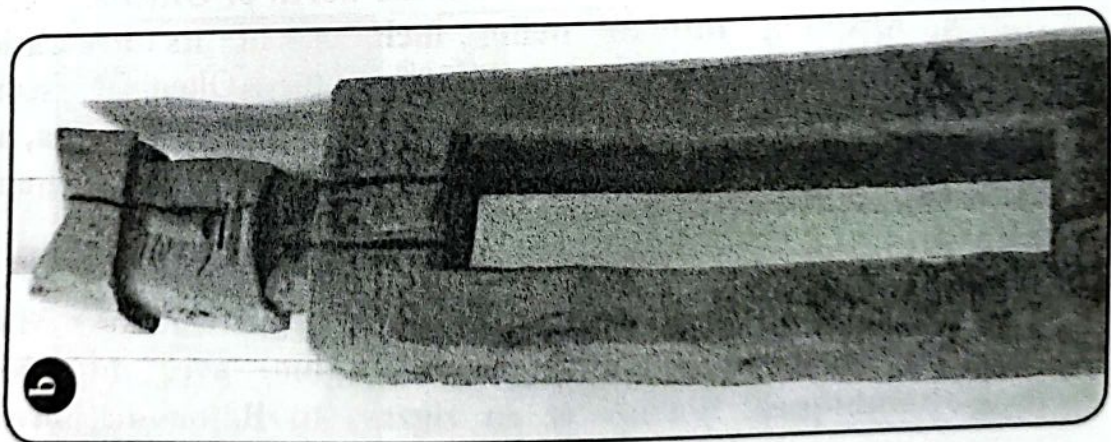
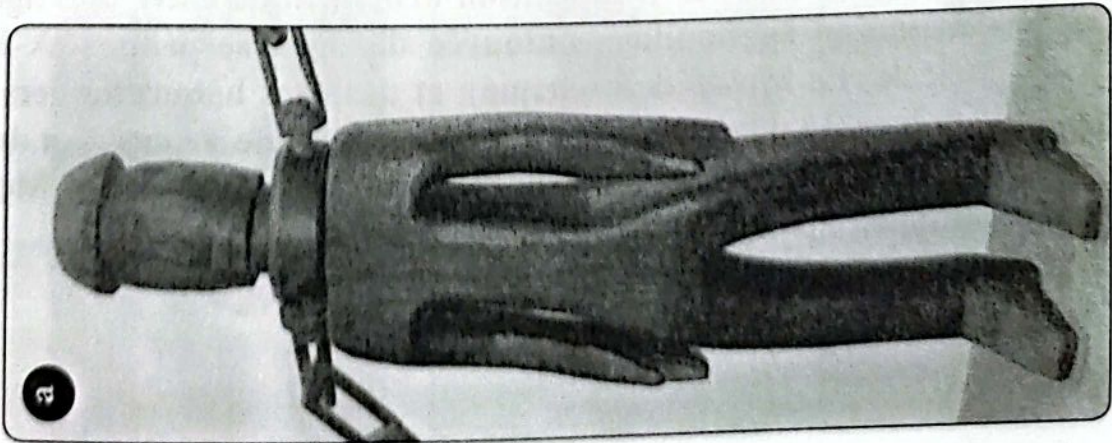


FIG. 26

- a) Bâte ciobănești din satul Hodac, jud. Mureș (Muzeul Etnografic Reghin) cu motive rombice, florale și în zig-zag. b) Baston din nordul Olteniei, în a cărei compoziție ornamentală intră o figură umană îngenunchată, înconjurată de doi șerpi (sec. XX, Muzeul Olteniei), și bâte ciobănești din localitățile c) Bârsești, jud. Vrancea și d) Lunca Banului, jud. Vaslui (Muzeul etnografic al Moldovei, Iași).

(Pentru fotografia a: S. Buliga. Pentru fotografiile b, c, d: Zderciuc, Boris, Stoica, Georgeta, *Crestături în lemn în arta populară românească*, Ed. Meridiane, București, 1967 – fig.126; Irimie, Cornel, Necula, Marcela, *Arta țărănească a lemnului*, Ed. Meridiane, București, 1983 – fig.157, 161)

- a) Shepard bats from Hodac village, Mureș County (Reghin Ethnographic Museum) with rhombic, floral and zigzag themes. b) Walking-stick from the north of Oltenia, there is a kneeling human being included in its decoration, surrounded by two snakes (20th century, Oltenia Museum), and shepard bats from c) Bârsești, County of Vrancea, and d) Lunca Banului, County of Vaslui (Moldova Ethnographic Museum, Iași).

- a) Gros bâtons bergers du village Hodac, le département de Mureș (Le Musée Ethnographique de Reghin) avec des motifs rhombiques, floraux et en zigzag. b) Bâton du nord de l'Olténie dans la composition ornementale entre une figure humaine agenouillée, entourée de deux serpents (XX-ème siècle, Le Musée de l'Olténie), et des gros bâtons bergers de la localité de c) Bârsești, le département de Vrancea, et de d) Lunca Banului, le département de Vaslui (Le Musée Ethnographique de la Moldavie, Iași).

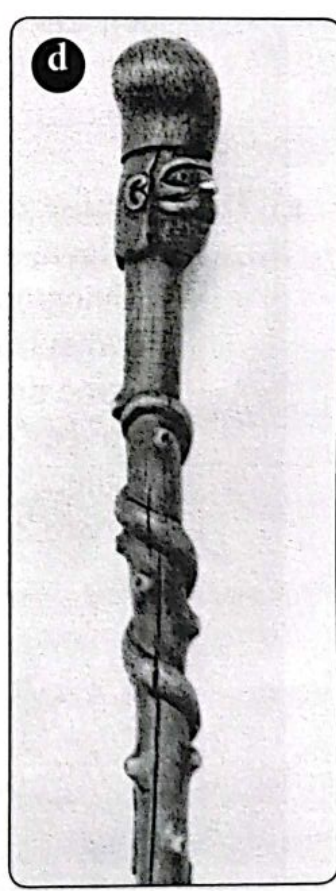
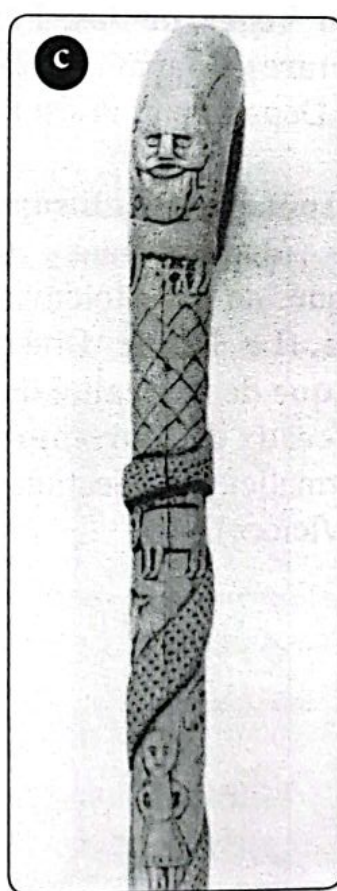
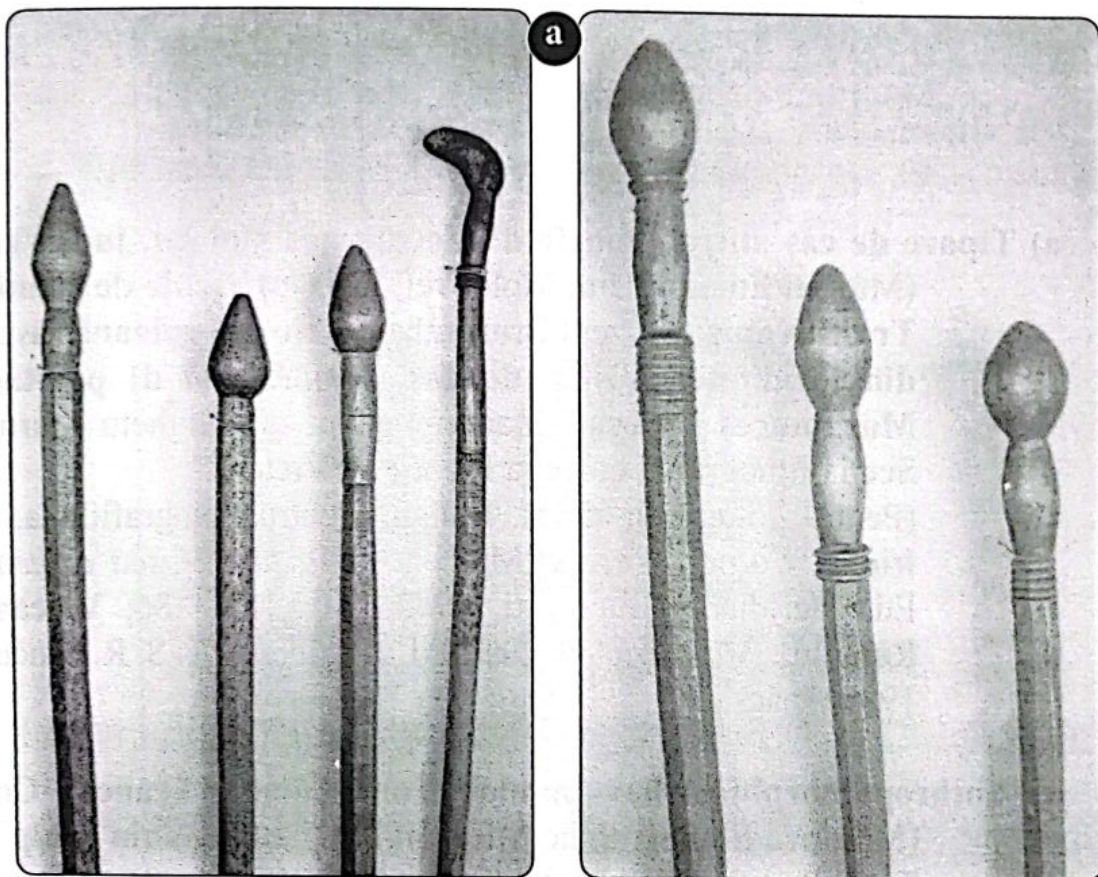


FIG. 27

- a) **Tipare de caș antropomorfe din localitatea Colacu, jud. Vrancea** (Muzeul Etnografic al Moldovei, Iași), b) **așchie de șpanin din Transilvania** (Muzeul Brukenthal, Sibiu), c) **coloană discoforă din localitatea Viștea de Jos, Făgăraș, și d) pecetar din Maramureș** (Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției, Secția Etnografie, colecția Preot Pop Victor).

(Pentru fotografia d: S. Buliga. Pentru fotografiile a, b, c: Irimie, Cornel, Nacula, Marcela, *Arta țărănească a lemnului*, Ed. Meridiane, București, 1983 – fig.162, 186; Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Academiei R. S. R., București, 1987 – pag.368)

- a) **Anthropomorphic whey moulds from Colacu, Vrancea County** (Moldova Ethnographic Museum, Iași), b) **“șpanin” chip from Transilvania** (Brukenthal Museum, Sibiu), c) **discophore column from Viștea de Jos, Făgăraș, and d) seal engraver from Maramureș** (Maramureș Museum in Sighetu Marmăției, Ethnography Department, Priest Pop Victor's collection).

- a) **Des moules de fromageon anthropomorphes de la localité de Colacu, le département de Vrancea** (Le Musée Ethnographique de la Moldavie, Iași), b) **«șpanin» de la Transylvanie** (Le Musée Brukental, Sibiu), c) **colonne en forme de disque de la localité de Viștea de Jos, Făgăraș, et d) graveur de sceaux de Maramureș** (le Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției, la Section Ethnographie, la collection «Prêtre Pop Victor»).

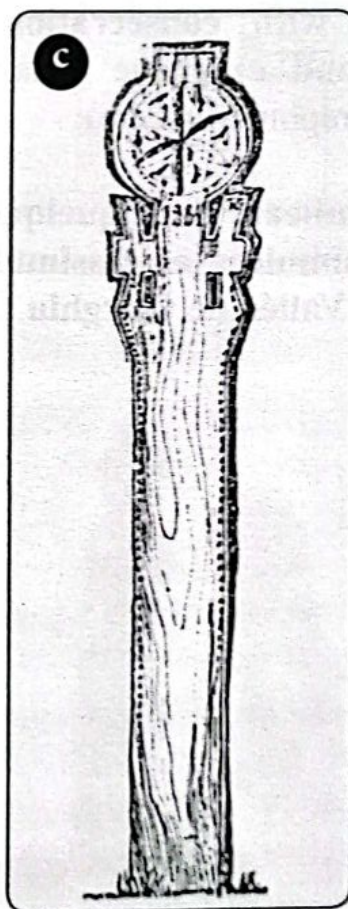
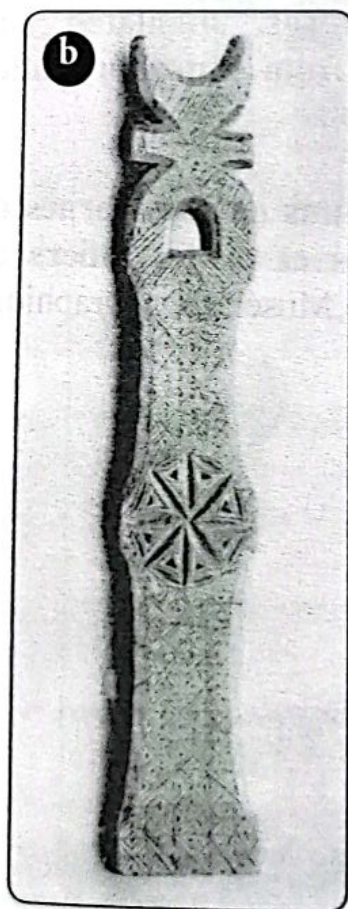
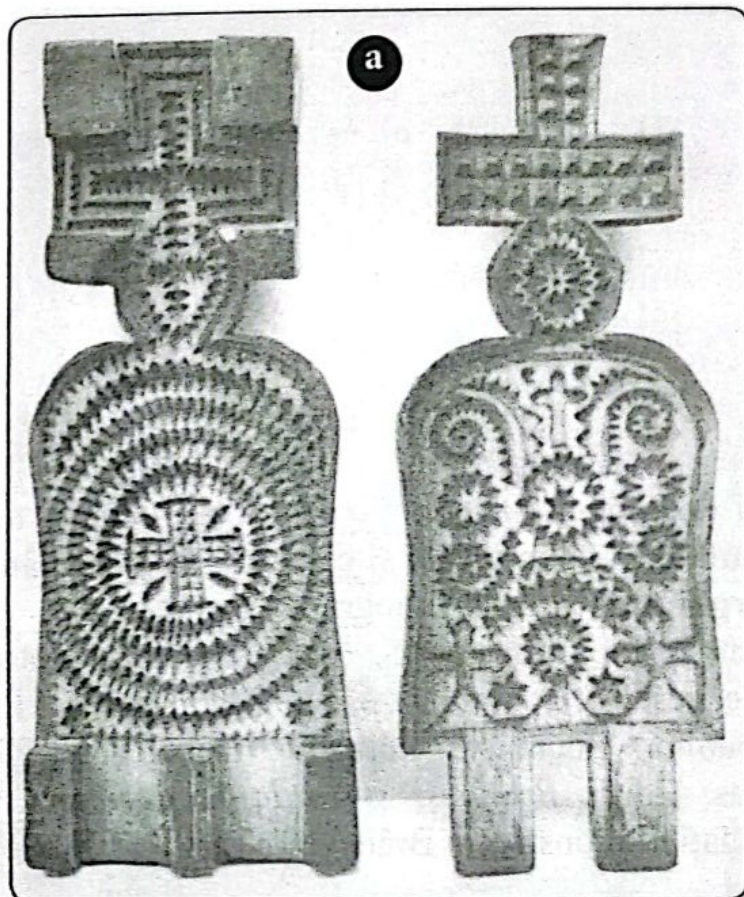


FIG. 28

a), b) Stâlpi de mormânt, din care unii au coarne de consacrație, simulate și disimulate, și c) stâlpi de mormânt de pe Valea Gurghiului (Muzeul Etnografic Reghin).

(Pentru fotografia c: S. Buliga. Pentru fotografiile a, b: Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987 – pag.197; Balas, Edith, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1998 – fig.93)

a), b) Grave pillars, with consecration horns, simulated and dissimulated, and c) grave pillars from Gurghiu Valley (Reghin Ethnographic Museum).

a), b) Les piliers de tombeau, dont quelques-uns ont des cornes de consécration, simulées et dissimulées et c) des piliers de tombeau de la Vallée de Gurghiu (Le Musée Ethnographique de Reghin).

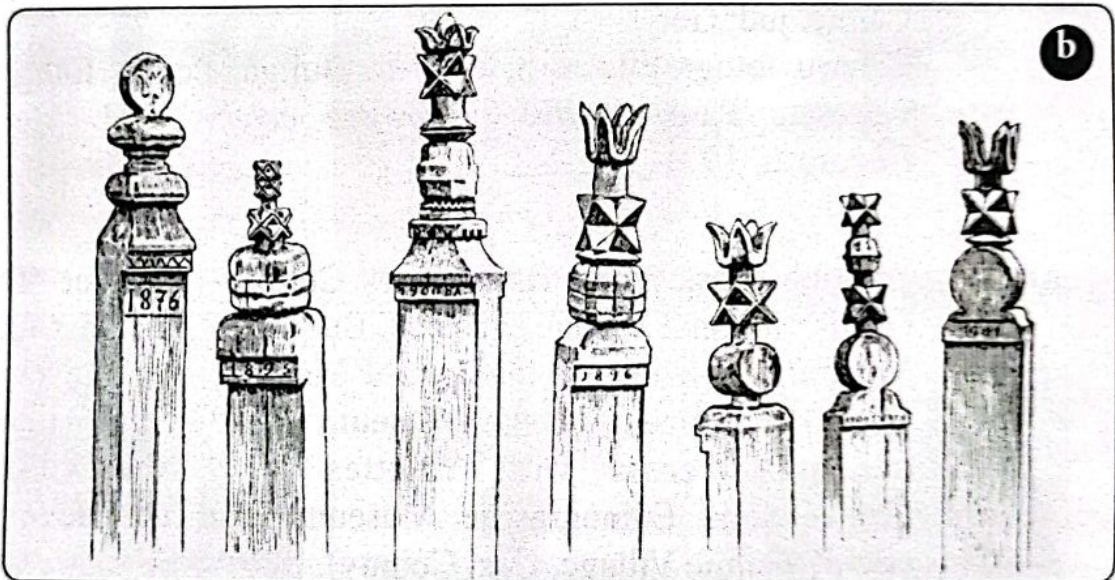
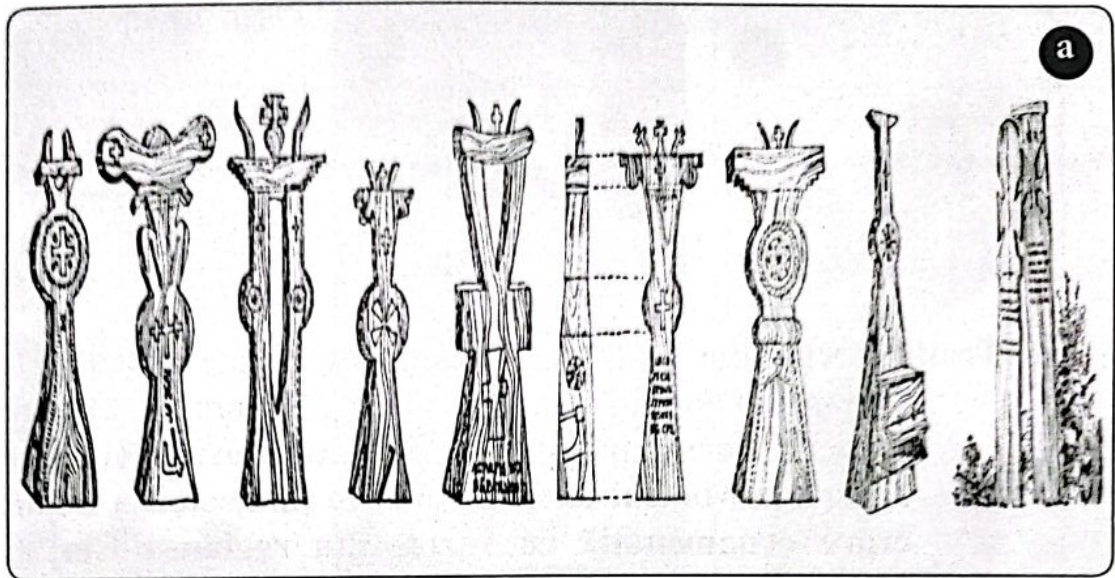


FIG. 29

- a) Troiță veche din județul Maramureș** (aflată astăzi la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti”, București), **b) cruce de la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției**, **c) cruce de hotar din Muzeul Satului Vâlcean** (din comuna Bujoreni), **d) cruce ornamentală cu rozete din regiunea Cluj** (Muzeul Etnografic al Transilvaniei) și **e) „toiagul mortului”** (satul Călnic, jud. Gorj).

(Pentru fotografiile a, b, c, e: S. Buliga. Pentru fotografia d: Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre*, Ed. Meridiane, București, 1971 – fig.24)

- a) Old symbolic cross from Maramureș County** (today at “Dimitrie Gusti” National Village Museum, Bucharest), **b) cross from the Maramureș Museum in Sighetu Marmăției**, **c) border cross from the Vâlcea Village Museum** (in Bujoreni village), **d) decorative cross with rosettes from the Cluj area** (Transilvania Ethnographic Museum) and **e) “dead man’s stick”** (Călnic Village, Gorj County).

- a) Vieille croix votive du département de Maramureș** (emplacée aujourd’hui au Musée National du Village «Dimitrie Gusti» de Bucarest), **b) croix du Musée de Maramureș de Sighetu Marmăției**, **c) croix de borne du Musée du Village de Vâlcea** (le village de Bujoreni) et **e) «le bâton du mort»** (le village Călnic, le département de Gorj).

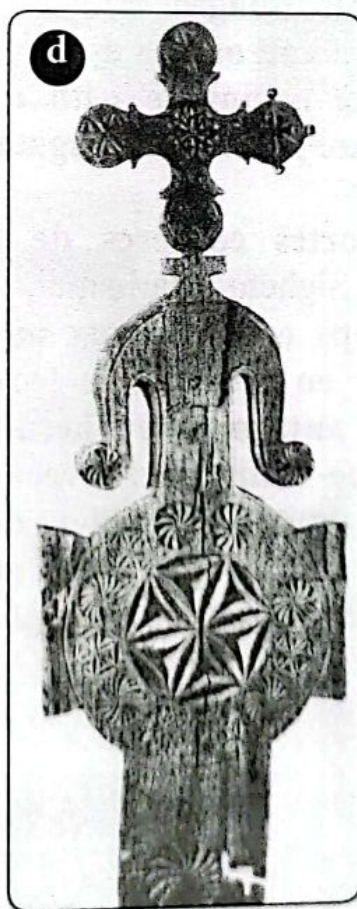
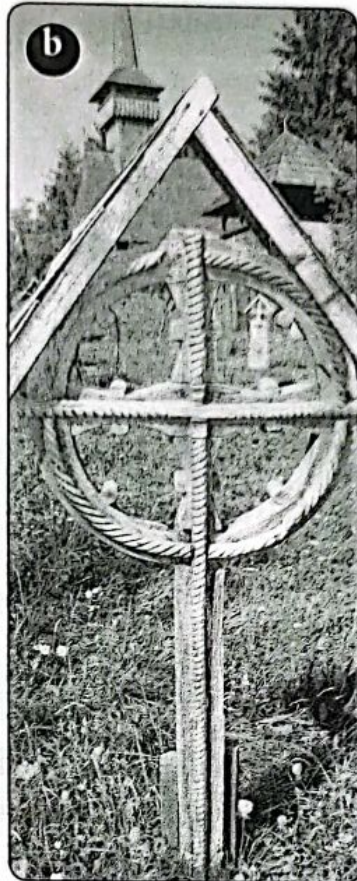
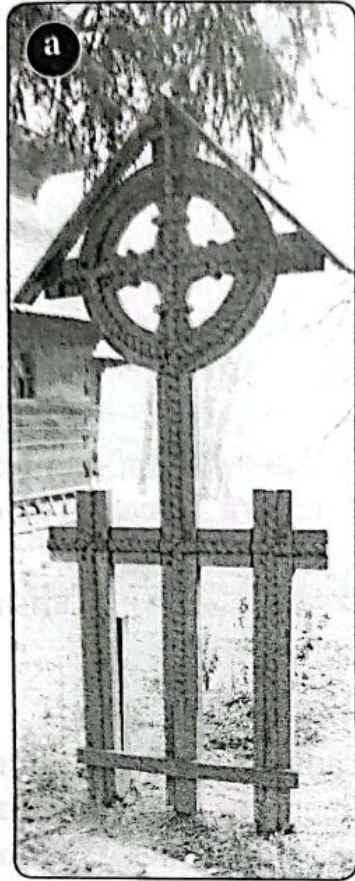


FIG. 30

Stâlpi ai unor porți de lemn din Maramureș (Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției, Secția Etnografie), cu câmpuri ornamentale în care predomină motivul funiei răsucite în relief, cu care se creează uneori imagini de tip antropomorf: a) stâlp de poartă din comuna Vadu Izei, cu detaliu din partea superioară (dreapta), b) stâlp de poartă din comuna Strâmtura, cu detaliu din partea inferioară (dreapta) și c) stâlp de poartă din satul Șugatag.

(Nistor, Francisc, *Poarta maramureșeană*, Ed. Sport-Turism, București, 1977 – fig.73, 74, 105, 107 și coperta I)

Wooden gate pillars from Maramureș (Maramureș Museum from Sighetu Marmăției, Ethnography Department) with ornamental parts outlining the twisted rope them, sometimes creating anthropomorphic images: a) gate pillar from Vadu Izei commune with detail on the upper side (right), b) gate pillar from Strâmtura commune with detail on the lower side (right) and c) gate pillar from Șugatag village.

Piliers de certaines portes cochères de Maramureș (Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției, Section d'Ethnographie), avec des champs ornementaux où domine le motif de la corde enroulée en relief, avec lequel on crée parfois des images de type anthropomorphe: a) pilier de porte cochère de la commune Vadu Izei avec du détail de la partie supérieure (à droite), b) pilier de porte cochère de la commune de Strâmtura avec du détail de la partie inférieure (à droite) et c) pilier de porte cochère du village de Șugatag.

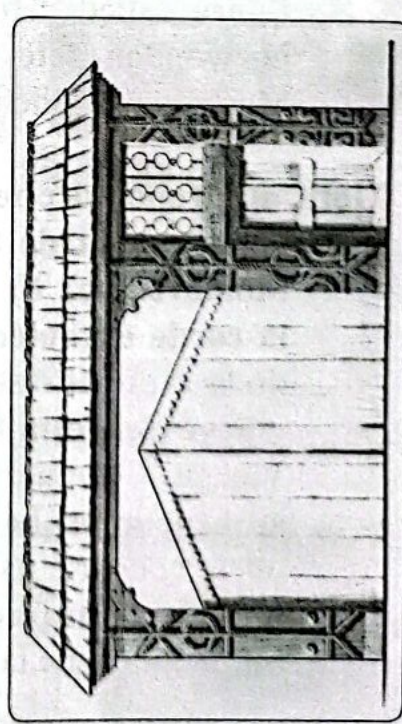
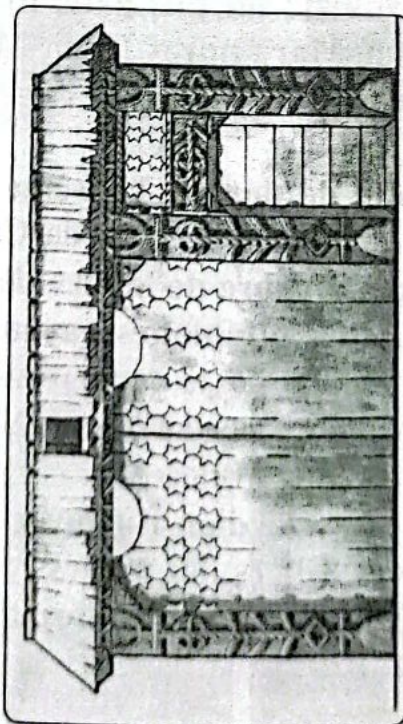
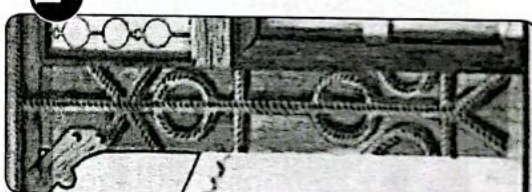
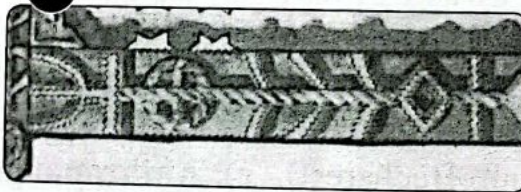
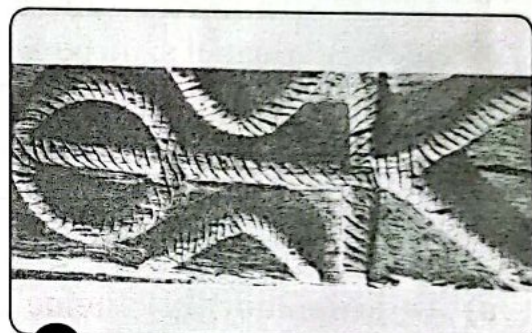
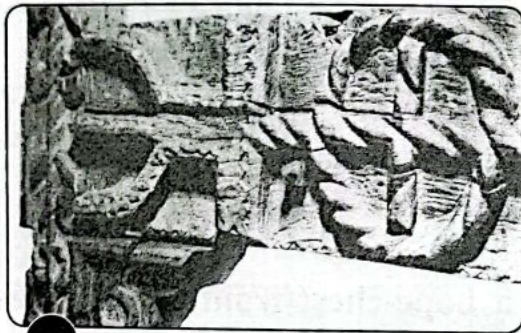
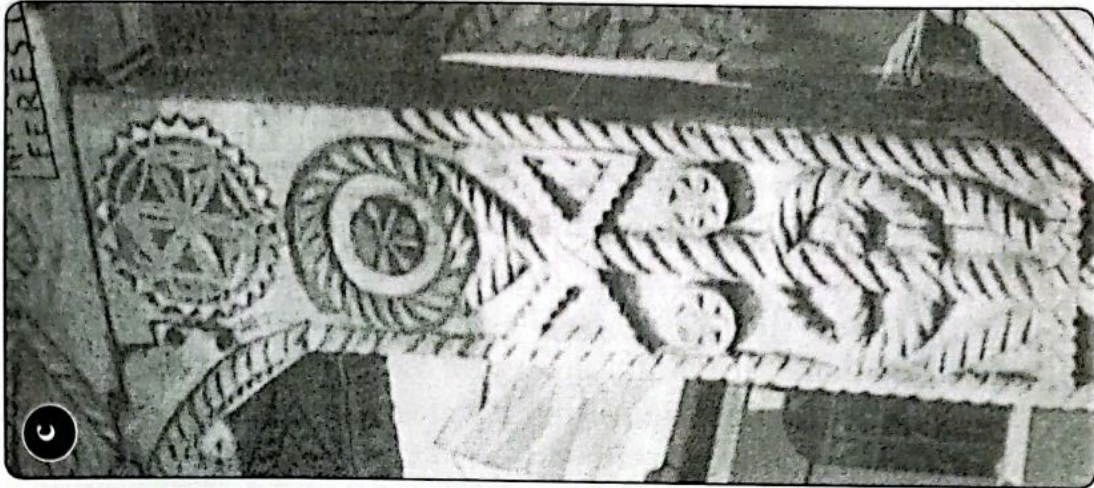
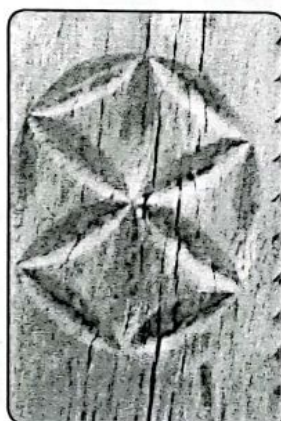


FIG. 31

- a) Motiv antropomorf pe o ladă de zestre din sec. XIX, județul Suceava (Muzeul lemnului din Câmpulung Moldovenesc). b) Motivul „pomului vieții”, motivul funiei răsucite în relief, „colaci” cu semnul crucii și rozete pe o poartă (din anul 1903) din satul Berbești, Maramureș (aflată la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București). c) Figura antropomorfă numită „Păzitorul gospodăriei” de pe această poartă. d) Rozete de pe stâlpii porților de lemn din Maramureș (de la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției și de pe Valea Izei).
(Pentru fotografiile b, c, d: S. Buliga. Pentru fotografia a: Petrescu, Paul, Stoica, Georgeta, *Arta populară românească*, Ed. Meridiane, București, 1981)

- a) Anthropomorphic theme on a hope-chest from the 19th century, County of Suceava (Wood Museum from Câmpulung Moldovenesc). b) The “tree of life” theme, the twisted rope in relief theme, “coils” with the cross sign and rosettes on a 1903 gate from Berbești village (currently at “Dimitrie Gusti” National Village Museum Bucharest). c) Anthropomorphic figure called “Household Guard” on this gate. d) Rosettes on wooden gate pillars from Maramureș (from Maramureș Museum in Sighetu Marmăției and Iza Valley).

- a) Motif anthropomorphe d'une boîte de dot du XIX-ème siècle, le département de Suceava (Le Musée du bois de Câmpulung Moldovenesc). b) Le motif de «l'arbre de la vie», le motif de la corde enroulée en relief, «des gimblettes» ayant le signe de la croix et des rosettes sur une porte cochère de 1903, le village Berbești, Maramureș (emplacée au Musée National du Village «Dimitrie Gusti» de Bucarest). c) Figure anthropomorphe nommée «Le Gardien du foyer» de cette porte cochère. d) Rosettes des piliers des portes cochères en bois du Maramureș (du Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției et de la Vallée d'Iza).



d

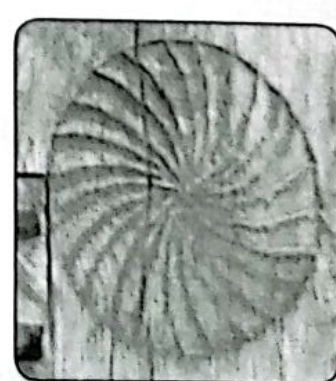
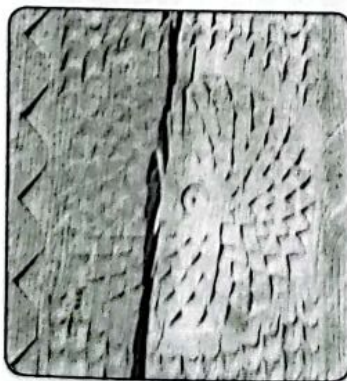


FIG. 32

a) Șurubul de teasc de ulei din atelierul lui Constantin Brâncuși, b) motivul funiei răsucite în relief pe un stâlp de poartă din satul Bistra Mureșului, c), d), e) șuruburi de teascuri pentru struguri din județele Bistrița Năsăud și Mureș (Muzeul Etnografic Reghin).

(Pentru fotografiile b, c, d, e: S. Buliga. Pentru fotografia a: *L'atelier Brancusi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1997 – pag.59)

a) Oil-press screw from Constantin Brancusi's workshop, b) embossing twisted rope theme on a gate pillar in Bistra Mureșului village, c), d), e) grape-presses screws from Bistrița Năsăud și Mureș counties (Reghin Ethnographic Museum).

a) Le vis de pressoir de l'huile de l'atelier de Constantin Brancusi, b) le motif de la corde enroulée en relief sur un pilier de porte cochère du village de Bistra Mureșului, c), d), e) des vis de pressoir pour les raisins des départements de Bistrița Năsăud et de Mureș (Le Musée Ethnographique de Reghin).

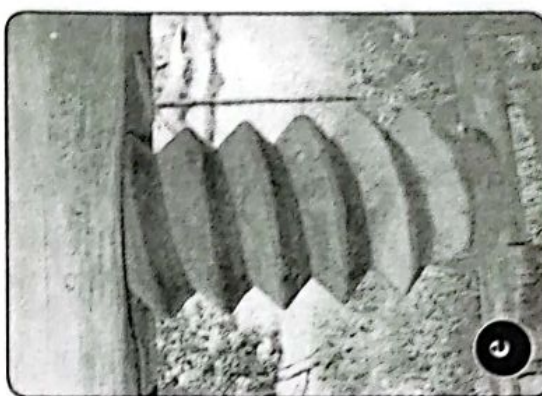
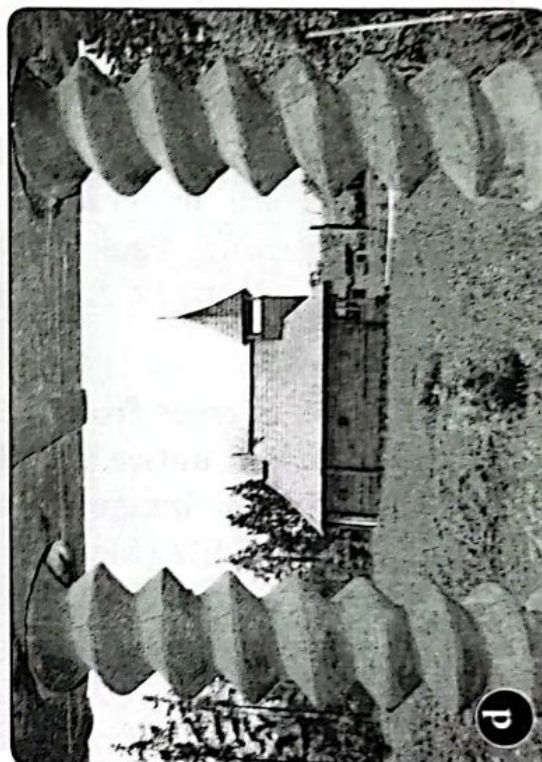
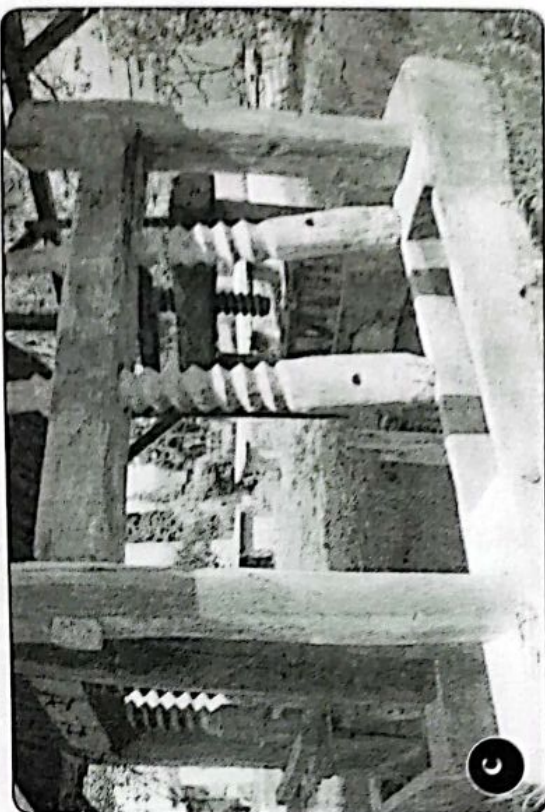
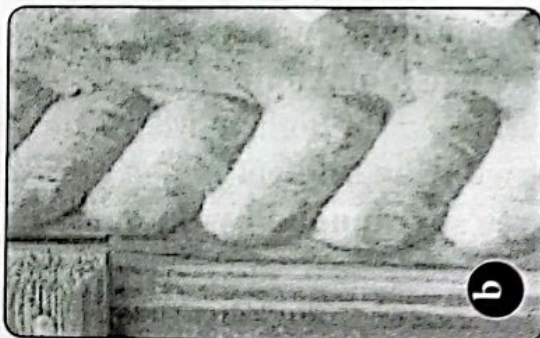
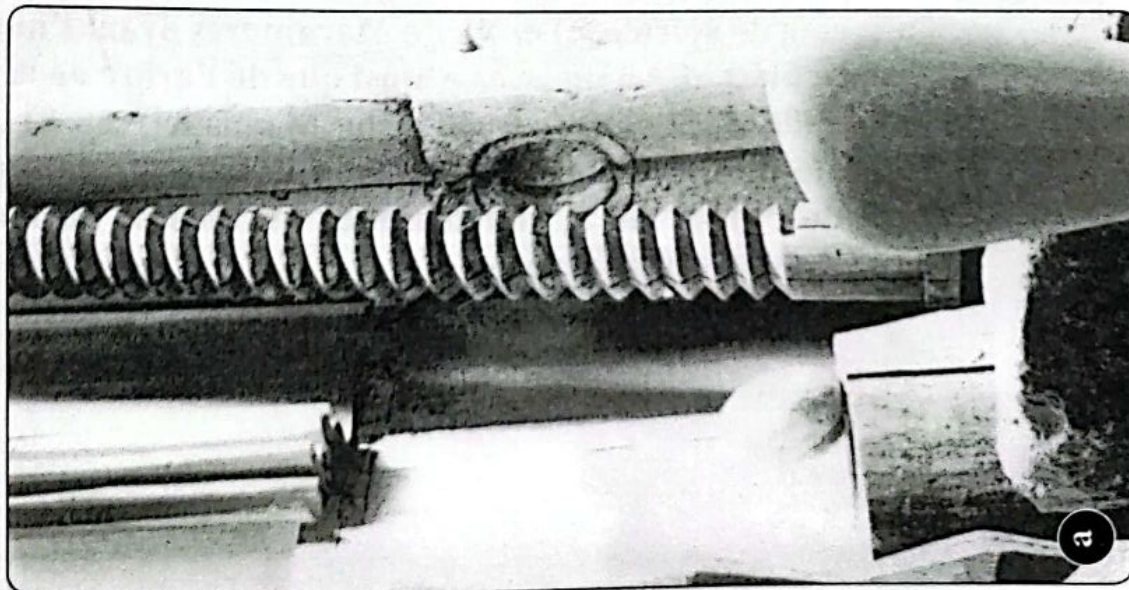


FIG. 33

a), b) Arbori funerari din cimitirul comunei Scoarța, jud. Gorj, pe care se observă creștături în formă de spirală, c) cruce din Maramureș cu imaginea lui Iisus Hristos, a lui Adam și Eva și a arborelui vieții (Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției) și d) piatră de mormânt din Moldova cu imaginea biblică a lui Adam și Eva lângă pomul cunoștinței binelui și răului, pe care stă încolăcit șarpele.
 (Pentru fotografiile a, b, c: S. Buliga. Pentru fotografia d: Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre*, Ed. Meridiane, București, 1971 – fig.81)

a), b) Funeral trees from Scoarța cemetery, Gorj County, on which we can notice spiral-shaped cuts, c) cross from Maramureș with the image of Jesus Christ, of Adam and Eve and of the tree of life (Maramureș Museum in Sighetu Marmăției) and d) grave stone in Moldova with the biblical image of Adam and Eve by the knowledge tree surrounded by the snake.

a), b) Des arbres funéraires du cimetière de la commune de Scoarța, le département de Gorj, sur lesquels on observe des entailles en forme de spirale, c) croix de Maramureș ayant l'image de Jésus Christ, d'Adam et Ève ainsi que de l'arbre de la vie (le Musée de Maramureș de Sighetu Marmăției) et d) pierre tombale de la Moldavie à l'image biblique d'Adam et Ève près de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, sur lequel est tortillé le serpent.

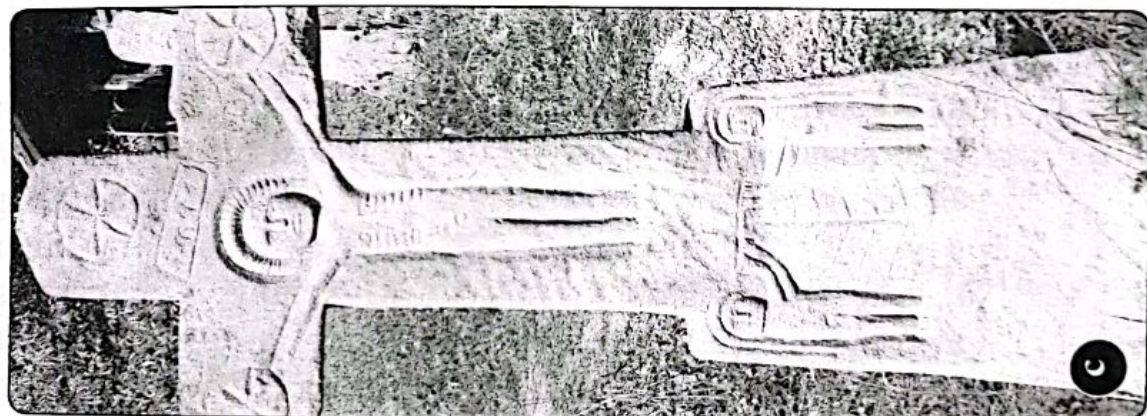
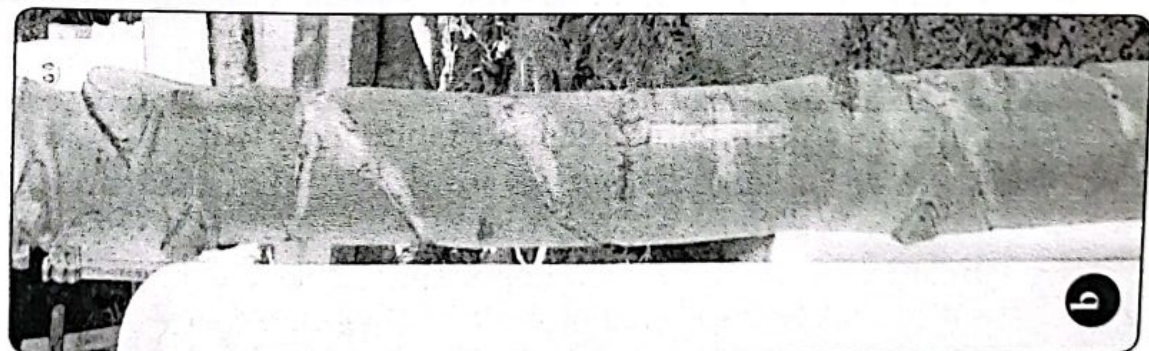
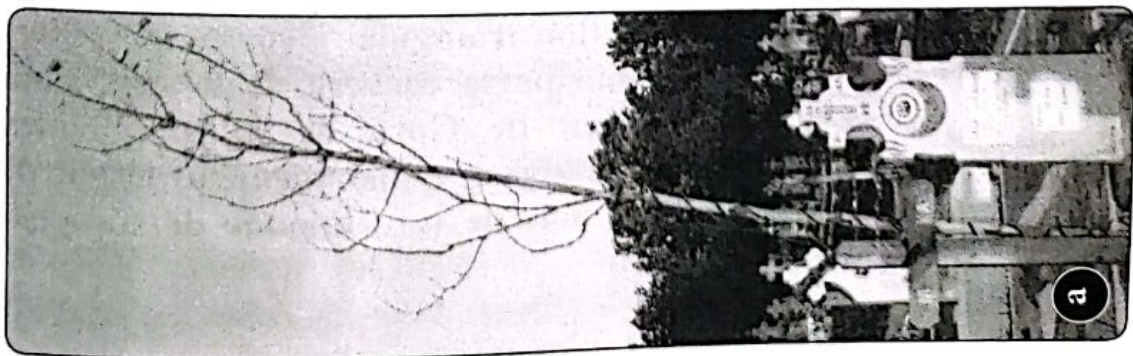


FIG. 34

Motivul „dintelui de lup” (în asociație cu motivul funiei răsucite) crestat pe a) suprafața stâlpilor porții de lemn a Casei Memoriale „Constantin Brâncuși” din Hobița, jud. Gorj, și b) pe un stâlp de prispă din Maramureș (Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției, secția Etnografie). Șir de creștături cu secțiune triunghiulară pe c) stâlpi de cerdac și d) pe poartă din comuna Telești, jud. Gorj. e) Bârne îmbinate și sculptate la capete în zig-zag, care susțin acoperișul unei biserițe vechi de lemn din comuna Cornești, jud. Gorj.
(Fotografii: S. Buliga)

“Wolf tooth” theme (associated with the twisted rope theme) cut on a) the surface of the “Constantin Brancusi” Memorial House wooden gate from Hobița, County of Gorj, and on b) a gate pillar in Maramureș (Maramureș Museum in Sighetu Marmăției, Ethnography Department). Triangular carving row on c) balcony pillars and on d) a gate in Telești commune, Gorj County. e) Joint girders with ends carved in zigzag, supporting the roof of an old wooden church in Cornești commune, Gorj County.

Le motif «de la dent du loup» (en association avec le motif de la corde enroulée) entaillé a) sur la surface des piliers de la porte cochère en bois de la Demeure historique «Constantin Brancusi» de Hobița, le département de Gorj, et b) sur un pilier de porte cochère de Maramureș (le Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției, la section d’Ethnographie). Série d’entailles à section triangulaire sur c) des piliers de terrasse et sur d) une porte cochère de la commune de Telești, le département de Gorj. e) Poutres jointes et sculptées aux bouts en zigzag qui soutiennent le toit d’une vieille petit église en bois de la commune de Cornești, le département de Gorj.

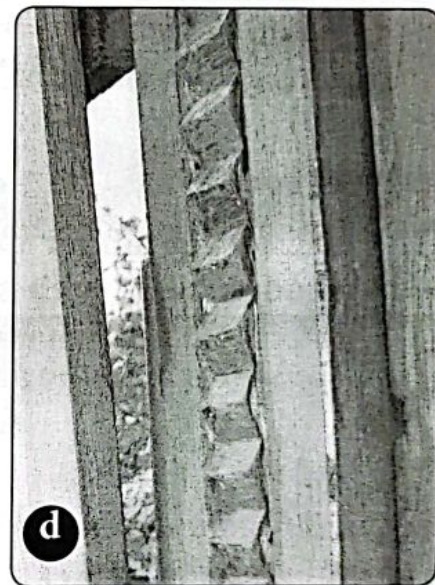
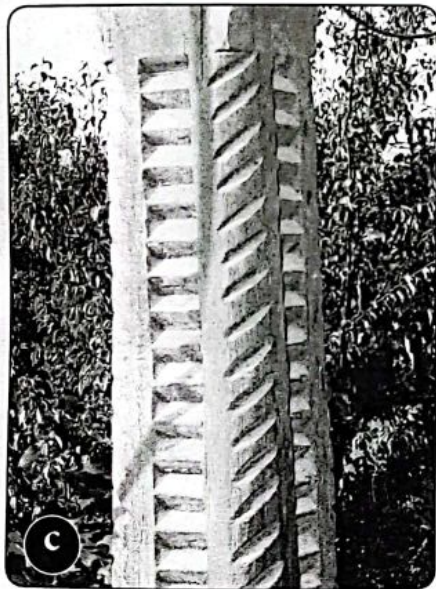
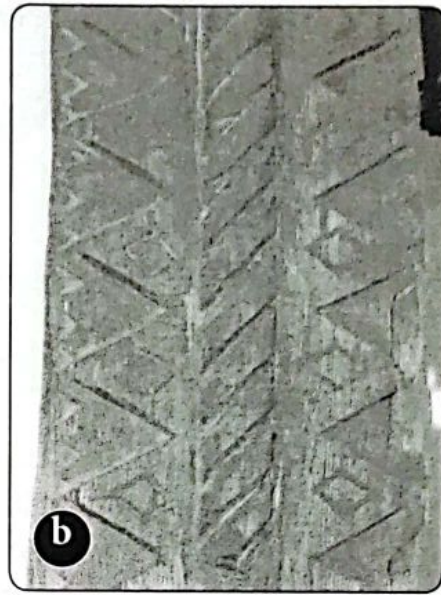
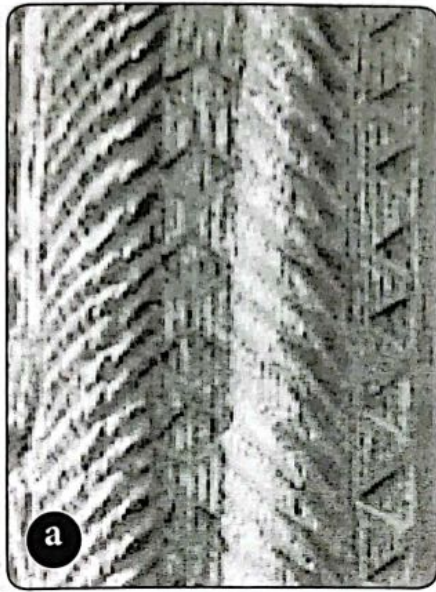
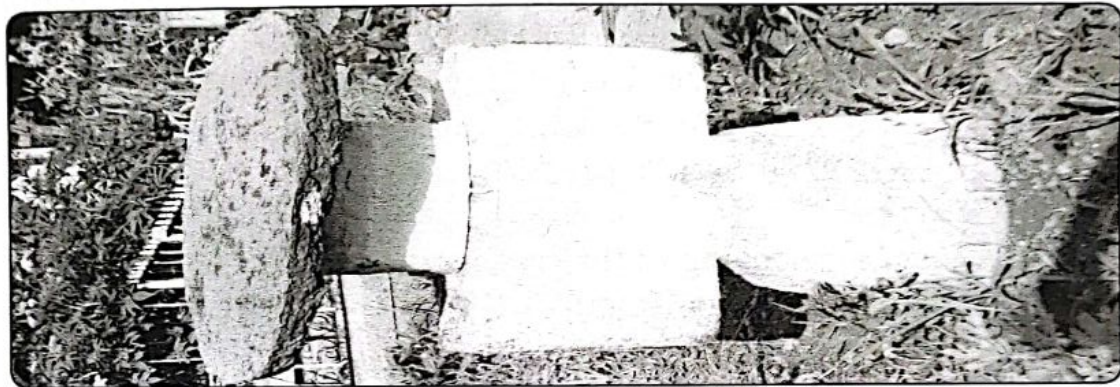
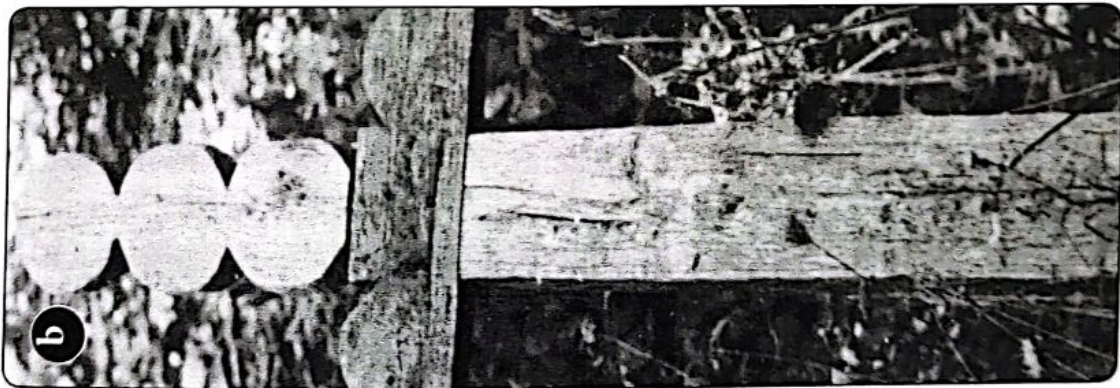
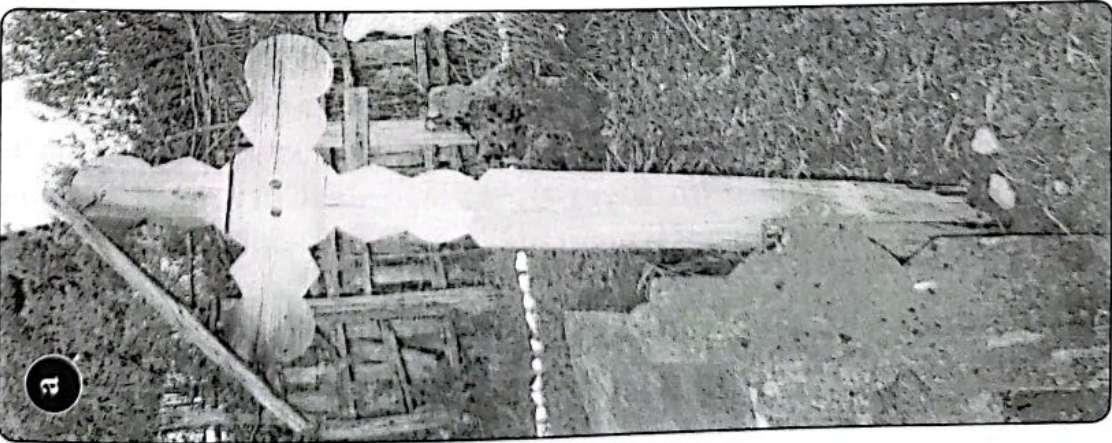


FIG. 35

a) Cruce de lemn din cimitirul Scoarța, jud. Gorj, cu un disc la extremitatea superioară (pusă în jurul anului 1900), b) cruce de lemn cu mai multe discuri, din Oltenia, c) discuri de piatră poziționate pe orizontală, deasupra unor cruci din cimitirul Rasova, jud. Gorj, ce pot avea mai multe sute de ani vechime. (Pentru fotografiile a, c: S. Buliga. Pentru fotografia b: Balas, Edith, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1998 – fig.82)

a) Wooden cross from the Scoarța cemetery, County of Gorj, with a disc on the upper extremity (placed around the year 1900), b) wooden cross with several discs, from Oltenia, c) stone discs placed on horizontal, above some crosses from the Rasova cemetery, county of Gorj, that can be several hundreds years old.

a) Croix en bois du cimetière Scoarța, le département de Gorj, avec un «disque» à l'extrémité supérieure (placée environ 1900), b) croix en bois à plusieurs disques de l'Oltenie, c) des disques en pierre placés en position horizontale, au-dessus des croix du cimetière de Rasova, le département de Gorj, qui pourraient avoir une ancienneté de centaines d'années.



c



FIG. 36

Motive ornamentale ce intră în categoria coarnelor de consacrație, situate în cadrul unor porți de lemn din: a) comuna Ieu, jud. Maramureș, b) satul Voislova (în jud. Caraș-Severin, la 25 km de Ulpia Traiana Sarmisegetusa, capitala provinciei Dacia), c), d), e) de la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției. Coarne de consacrație pe f) ușa porțiței și pe g) poarta de lemn a unei gospodării din satul Curtișoara (ca „ciocârlani”), jud. Gorj (sec. XIX, aflată acum la Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București). h) Coarne de consacrație traforate pe spătarul unei bănci dintr-o casă aflată la Muzeul Maramureșului din Sighetu Marmăției.

(Pentru fotografiile b, c, d, e, f, g, h: S. Buliga. Pentru fotografia a: Nistor, Francisc, *Poarta maramureșeană*, Ed. Sport-Turism, București, 1977 – fig.126, pag.126)

Ornamental themes belonging to the consecration horns, situated in the wooden gates frame, from: a) the Ieu commune, Maramureș County, b) the Voislova village (in Caraș-Severin county, at 25 km from the Ulpia Traiana Sarmisegetusa, the capital of the Dacia Province), c), d), e), from the Maramureș Museum in Sighetu Marmăției. Consecration horns on the f) gate door and on the g) wooden gate of a household in Curtișoara village (named „ciocârlani”), Gorj County (19th century, currently at “Dimitrie Gusti” National Village Museum in Bucharest). h) Fret-worked consecration horns on a bench seatback in a house in Maramureș Museum in Sighetu Marmăției.

Motifs ornementaux qui entrent dans la catégorie des cornes de consécration, situés dans l’embrasure des portes cochères, de: a) la commune Ieu, le département de Maramureș, b) le village Voislova (dans le département de Caraș-Severin, à 25 km de Ulpia Traiana Sarmisegetusa, la capitale de la Province Dacia), c), d), e), le Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției. Des cornes de consécration sur f) la porte du portillon et sur g) la porte cochère en bois d’un foyer du village de Curtișoara (comme «cochevis»), le département de Gorj (XIX-ème siècle, qui se trouve maintenant au Musée National du Village «Dimitrie Gusti» de Bucarest). h) Cornes de consécration chantournées sur le dossier d’un banc d’une maison emplantée au Musée du Maramureș de Sighetu Marmăției.

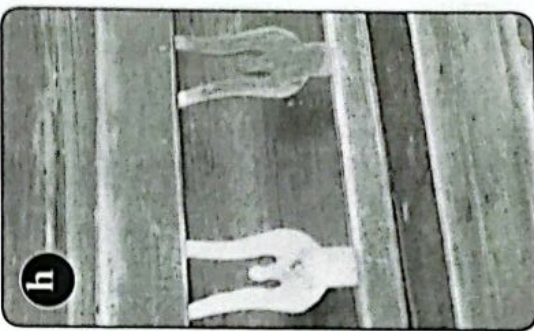
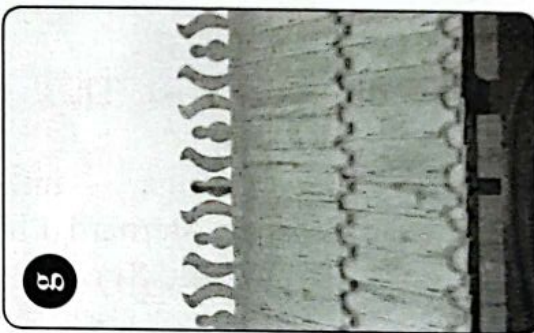
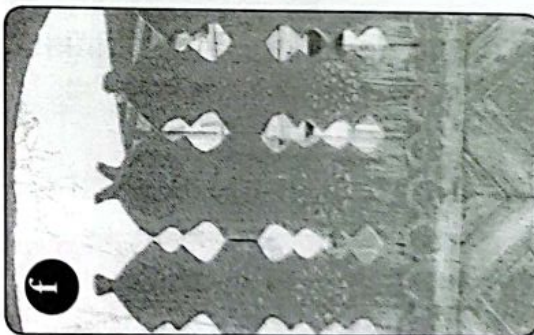
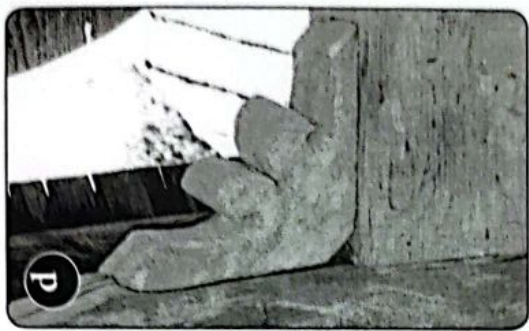
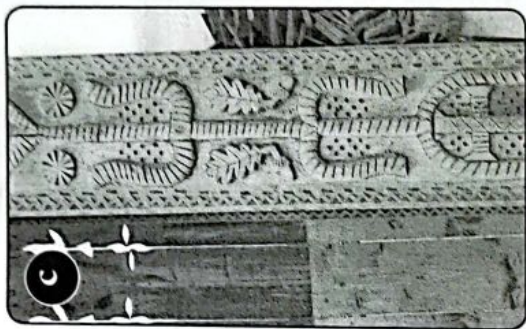
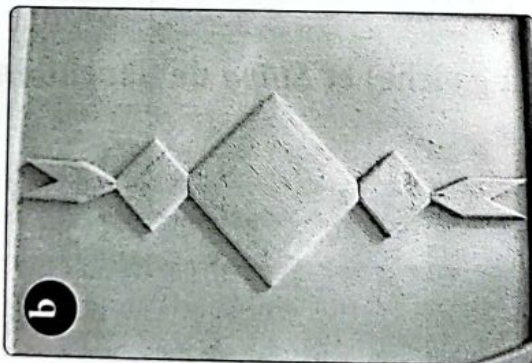
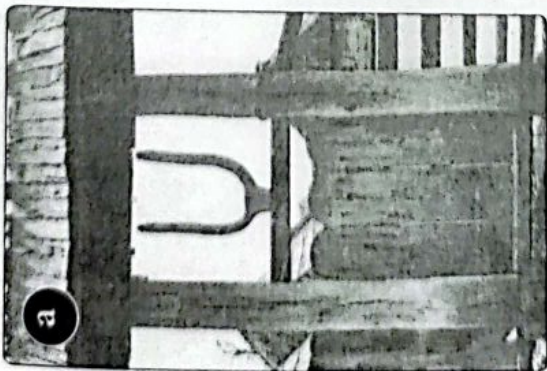


FIG. 37

***Stūpa* din Sukhothai, Thailanda (stânga) și *Stūpa* din Sānchī, India (dreapta).**

(Foto stânga – Internet. Foto dreapta – Châtelet, Albert, Groslier, Bernard Philippe, *Histoire de l'art*, Larousse, Paris, 1990 – pag.581)

***Stūpa* from Sukhothai, Thailand (left) and *Stūpa* from Sānchī, India (right).**

***Stūpa* de Sukhothai, Thaïlande (à gauche) et *Stūpa* de Sānchī, Inde (à droite).**

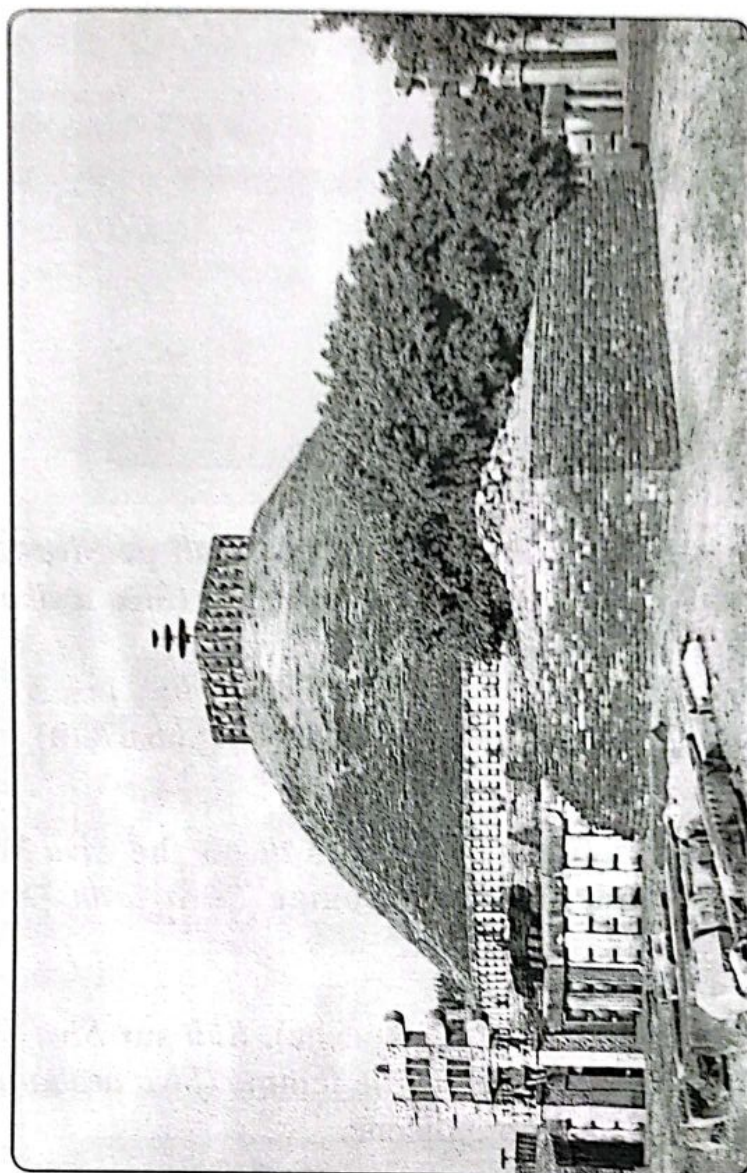
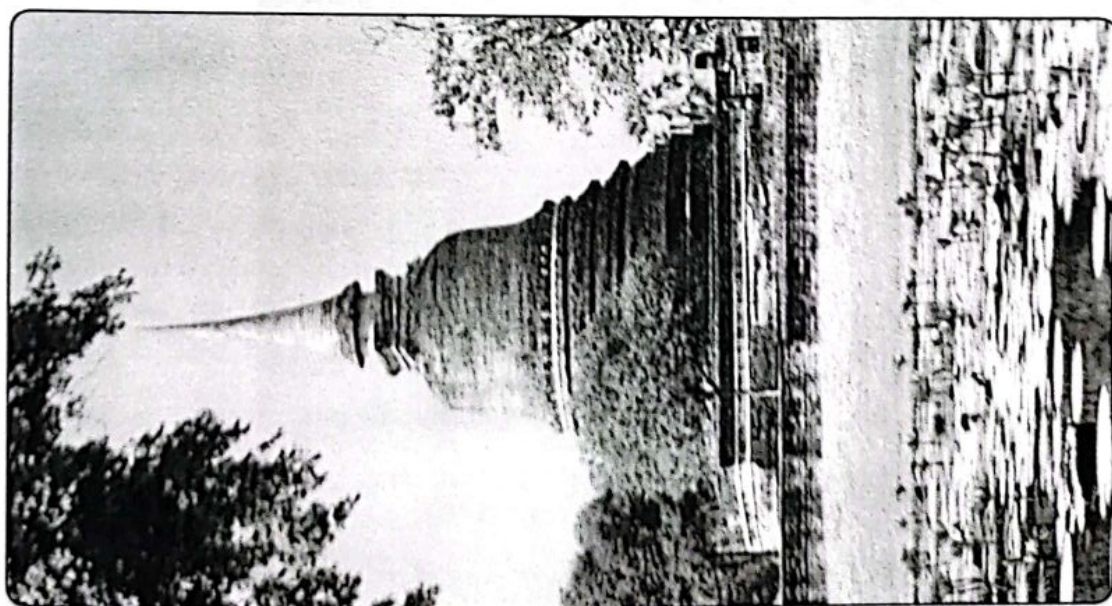


FIG. 38

„Insula Giuvaierelor” (Rājput – stânga), *Kālī* pe *Śiva-Śava* (Kāngrā – centru) și *Śiva* pe jumătate femeie (*Śiva ardha-nārī*) (Kāngrā – deapta) în arta indiană.

(Zimmer, Heinrich, *Mituri și simboluri în civilizația indiană*, Ed. Humanitas, București, 1994 – fig.66,67,70)

“Jewellery Island” (Rājput – left), *Kālī* on the *Śiva-Śava* (Kāngrā – centre) and *Śiva* half woman (*Śiva ardha-nārī*) (Kāngrā – right) in the Indian art.

«L’Île des Trésors» (Rājput – à gauche), *Kālī* sur *Śiva-Śava* (Kāngrā – au centre) et *Śiva* à moitié femme (*Śiva ardha-nārī*) (Kāngrā – à droite) dans l’art indienne.

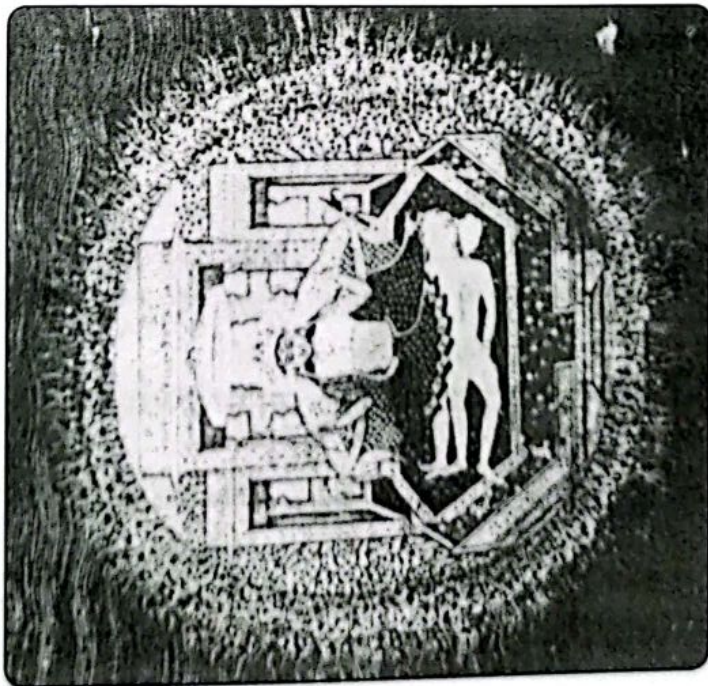
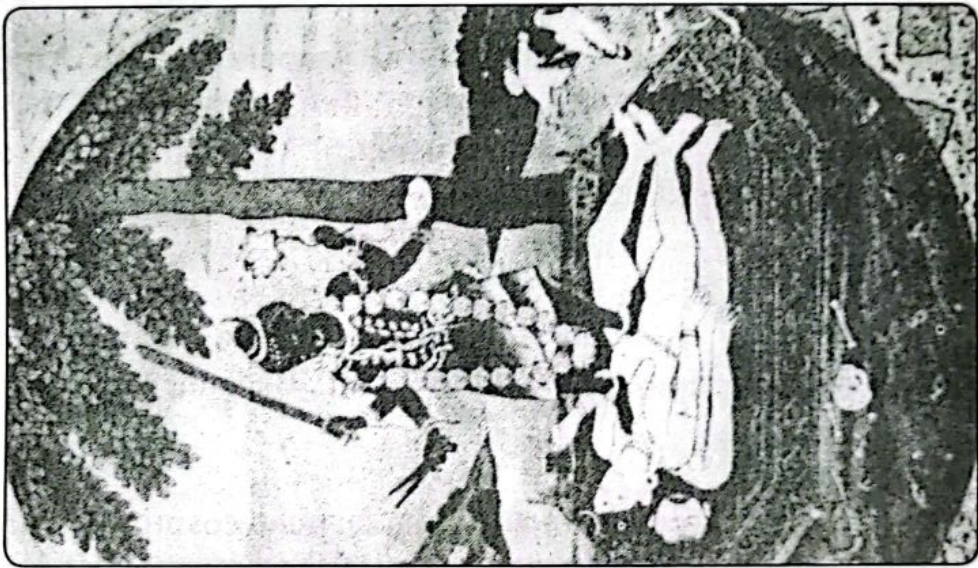
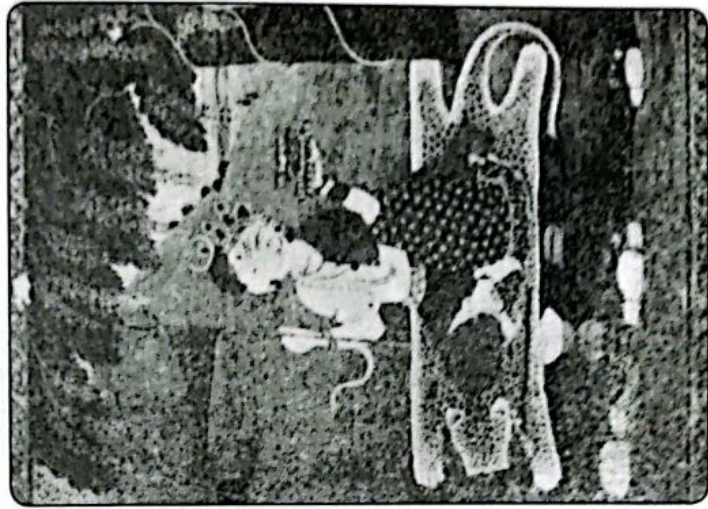


FIG. 39

***Viṣṇu* așezat pe corpul încolăcit al șarpele cosmic Ananta (Śeṣa)**
 (templul rupestru din Bādāmī, India centrală, sec. VI).
 (*L' Art en Inde*, Sivaramamurti, C., Okada, Amina, Zéphir,
 Thierry, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 1999 – fig.134,
 pag.239)

***Viṣṇu* placed on the convoluted body on the Ananta cosmic snake**
 (Śeṣa) (rupestral temple from Bādāmī, Central India, 6th
 century).

***Viṣṇu* assis sur le corps enroulé du serpent cosmique Ananta (Śeṣa)**
 (le temple rupestre de Bādāmi, l'Inde centrale, VI-ème siècle).



FIG. 40

Buddha pe *Nāga* (șarpele Muchalinda) (gresie, Cambodgia, sec. XI).
(Auboyer, Jeannine, Beurdeley, Michel, Boisselier, Jean, Massonaud, Chantal, Rousset, Huguette, *Forms and Styles Asia*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1994 – fig.130,131, pag.261)

Buddha on *Nāga* (Muchalinda snake) (sand stone, Cambodgia, 11th century).

Bouddha sur *Nāga* (le serpent Muchalinda) (grès, Cambodge, XI-ème siècle).

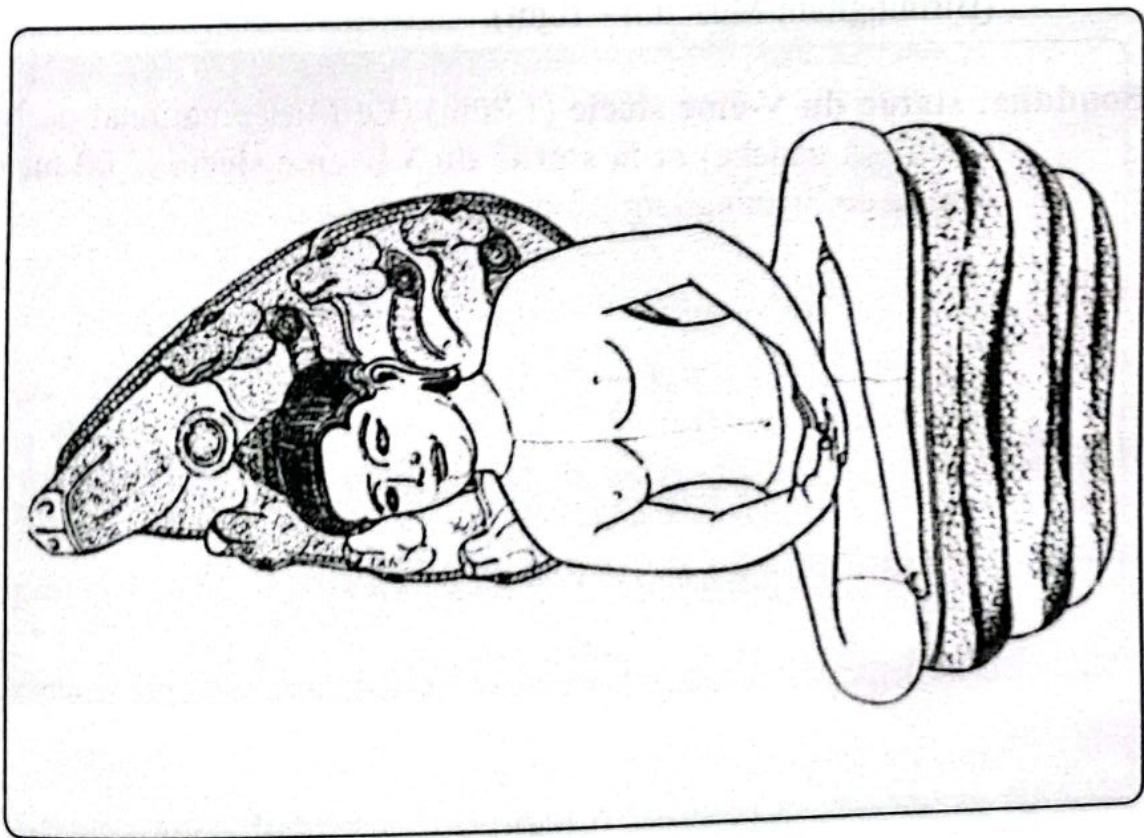
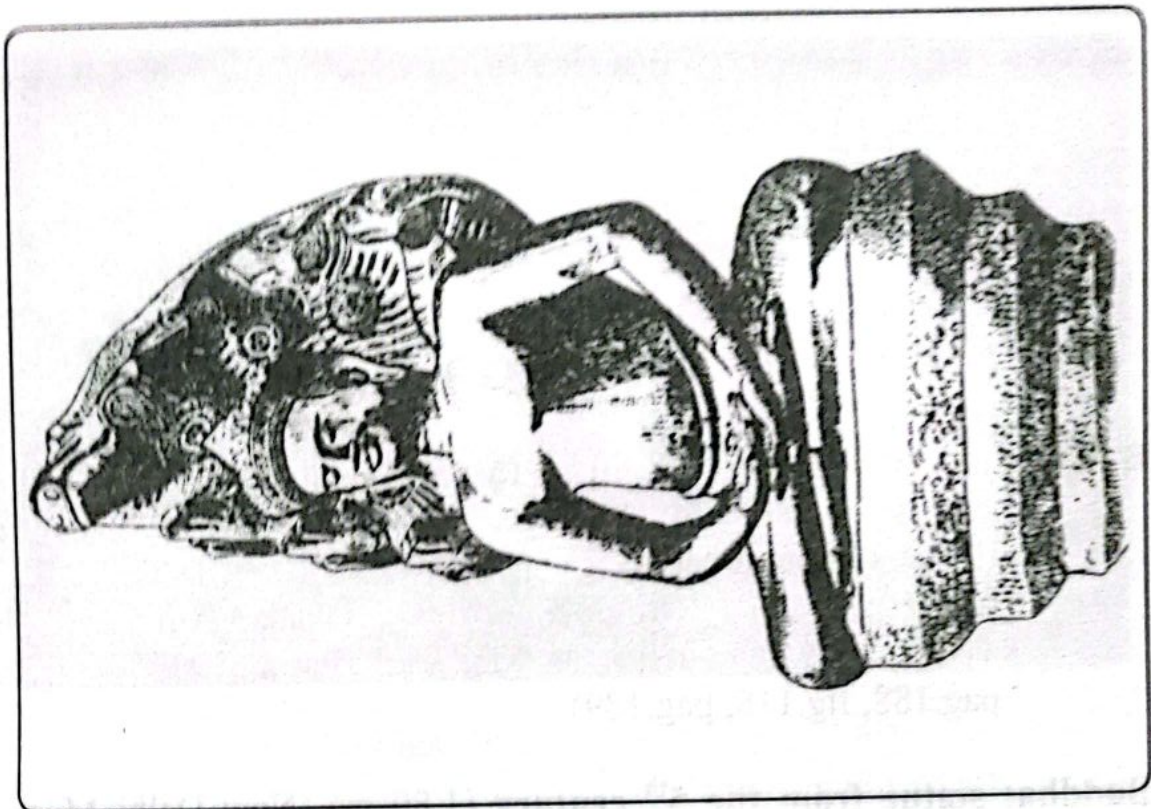


FIG. 41

Buddha: statuie din sec. V (1,80 m) (Muzeul național din New Delhi – stânga) și statuie din sec. VII (2,00 m) (Muzeul din Birmingham – dreapta).

(*L' Art en Inde*, Sivaramamurti, C., Okada, Amina, Zéphir, Thierry, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 1999 – fig.117, pag.188, fig.118, pag.189)

Buddha: statue from the 5th century (1,80 m) (New Delhi Museum National – left) and statue from the 7th century (2,00 m) (Birmingham Museum – right).

Bouddha: statue du V-ème siècle (1,80m) (Le Musée national de New Delhi – à gauche) et la statue du VII-ème siècle (2,00 m) (Le Musée de Birmingham – à droite).

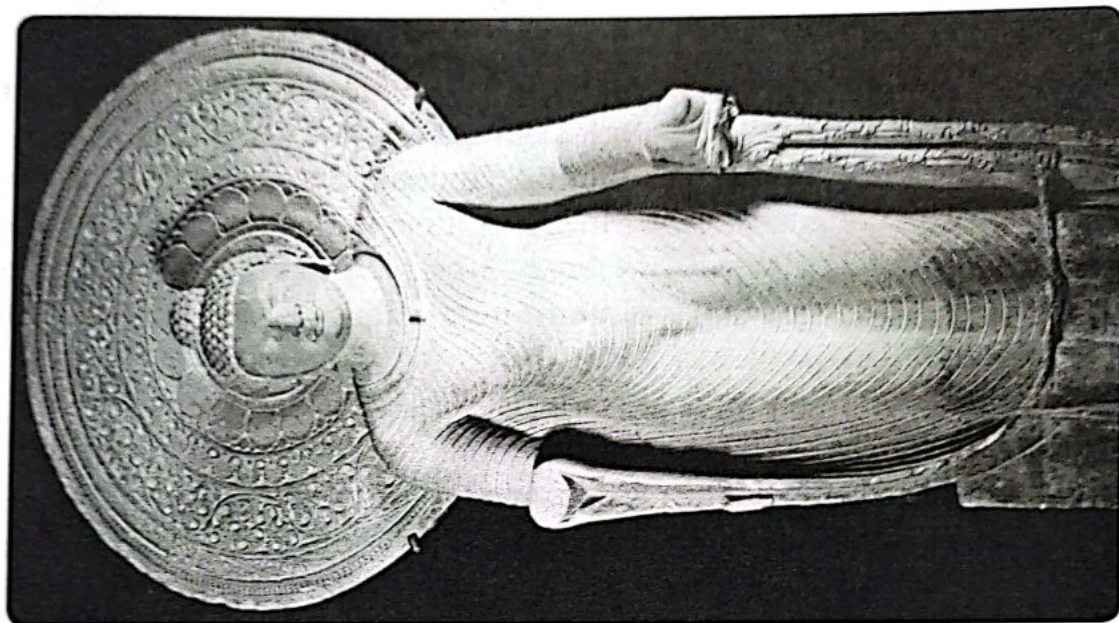
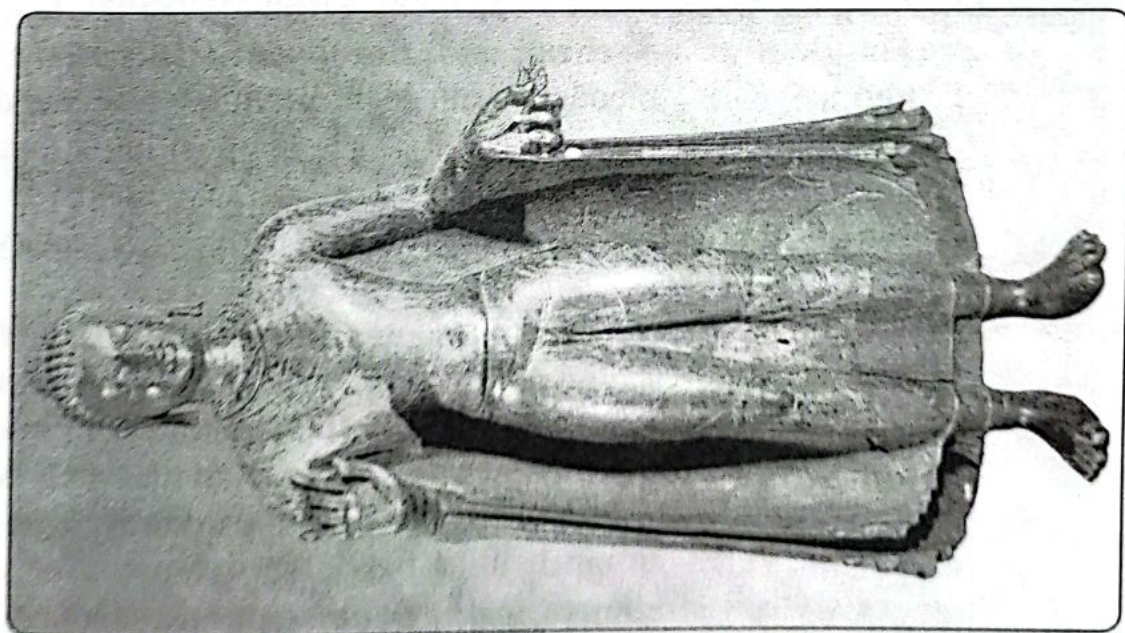


FIG. 42

- a) Ochiul frontal al lui Śiva și alte însemne ale zeului: luna din păr și *linga* din fundal (India). „Ochiul înțelepciunii” pe fruntea lui Buddha la b) Borobodūr (Indonezia) și c) Phnom Srok (Cambodgia, sec. X; Muzeul Național de Arte Asiatice Guimet, Paris). d) Compoziția *Nori-și-trăznet*, în care Vajra apare la partea superioară a unor nori stilizați, similari unor flori deschise (Bali, sec. XIV).

(Pentru fotografia c: Sorin Buliga. Pentru fotografiile a, b, d: Sivaramamurti, C., Okada, Amina, Zéphir, Thierry, *L'Art en Inde*, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 1999 – fig.112, pag.184; Auboyer, Jeannine, Beurdeley, Michel, Boisselier, Jean, Massonau, Chantal, Rousset, Huguette, *Forms and Styles, Asia*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1994 – fig.71, pag.290; Singh, Madanjeet, *The Sun, symbol of power and life*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1993 – fig.321, pag.200).

- a) Śiva's frontal eye and other signs of the god: the moon from the hair and the *linga* in the background (India). "The Wisdom Eye" on Buddha's forehead in b) Borobodūr (Indonesia) and c) Phnom Srok (Cambodia, 10th century; Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Paris). d) The composition *Clouds-and-thunder*, in which Vajra appears on the upper side of stylised clouds similar with open flowers (Bali, 14th century).

- a) L'oeil frontal de Śiva et d'autres signes du dieu: la lune des cheveux et *linga* du fond (l'Inde). «L'Oeil de la sagesse» sur le front de Bouddha à b) Borobodūr (Indonésie) et c) Phnom Srok (Cambodge, X-ème siècle; Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Paris). d) La composition *Nuages-et-foudre*, ou Vajra apparaît à la partie supérieure avec des nuages stylisés similaires à des fleurs ouvertes (Bali, XIV-ème siècle).

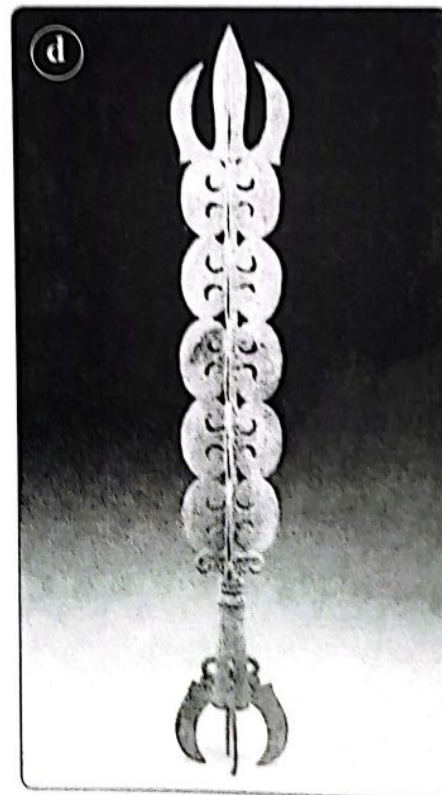
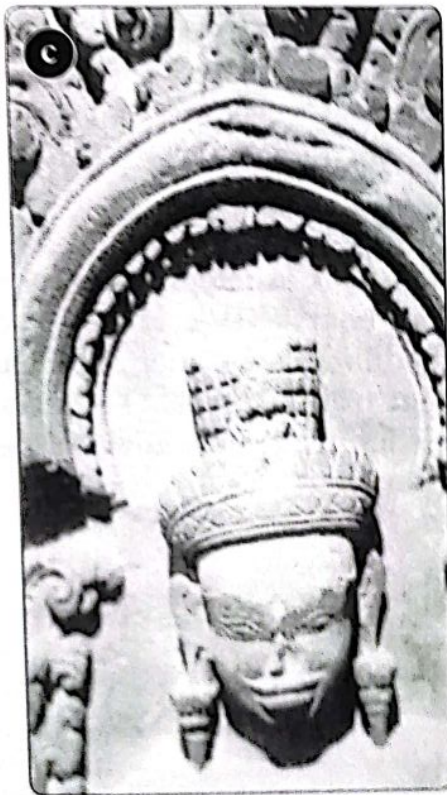
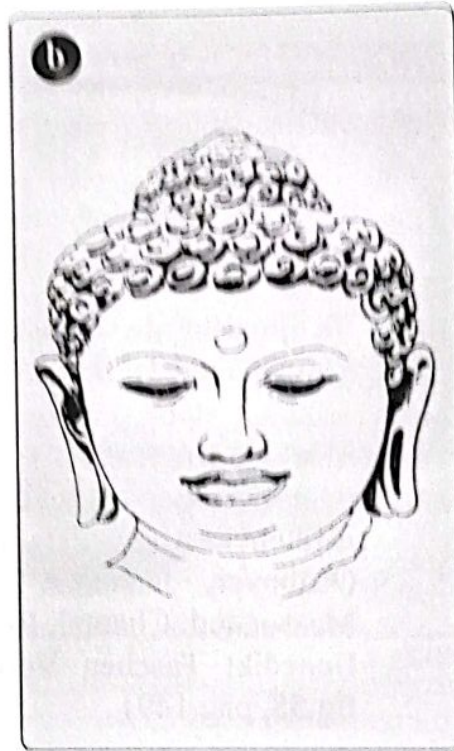
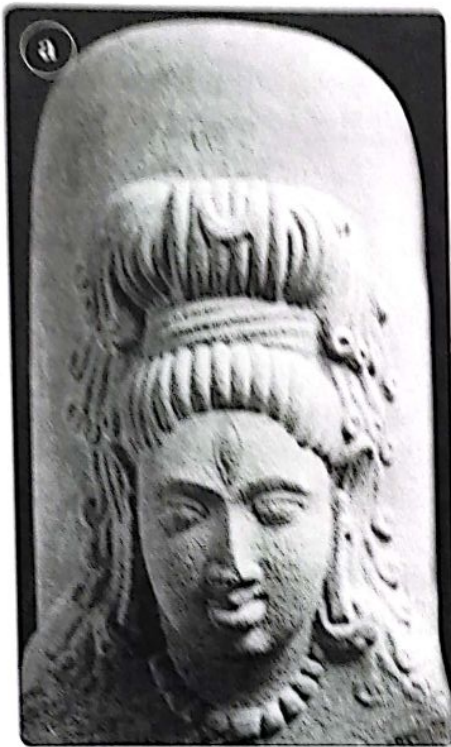


FIG. 43

Buddha în poziție de *samādhi*, având pe creștet o coroană (ce seamănă cu o flacără) cu trei vârfuri (sec.XIV, bronz, Sri Lanka – stânga) și Buddha împodobit cu o coroană ce pune în evidență frontal trei vârfuri (sec. XVIII, piatră, Burma – dreapta). Pe ambele coroane apare motivul „Ochiului înțelepciunii”.

(Auboyer, Jeannine, Beurdeley, Michel, Boisselier, Jean, Massonaud, Chantal, Rousset, Huguette, *Forms and Styles Asia*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1994 – fig.98, pag.127 și fig.58, pag.149)

Buddha in a *samādhi* position, bearing a crown on his head (resembling a flame) with three ends (14th century, bronze, Sri Lanka – left) and a Buddha decorated with a crown frontally distinguishing the three ends (11th century, stone, Burma – right). On both crowns we can notice the “Wisdom Eye” theme.

Bouddha en position de *samādhi*, ayant sur la tête une couronne (ce qui signifie une flamme) à trois bouts (XIV-ème siècle, bronze, Sri Lanka – à gauche) et Bouddha paré d’une couronne qui met en évidence frontalement trois sommets (XI-ème siècle, pierre, Burma – à droite). Sur les deux couronnes on observe le motif de «L’Oeil de la sagesse».

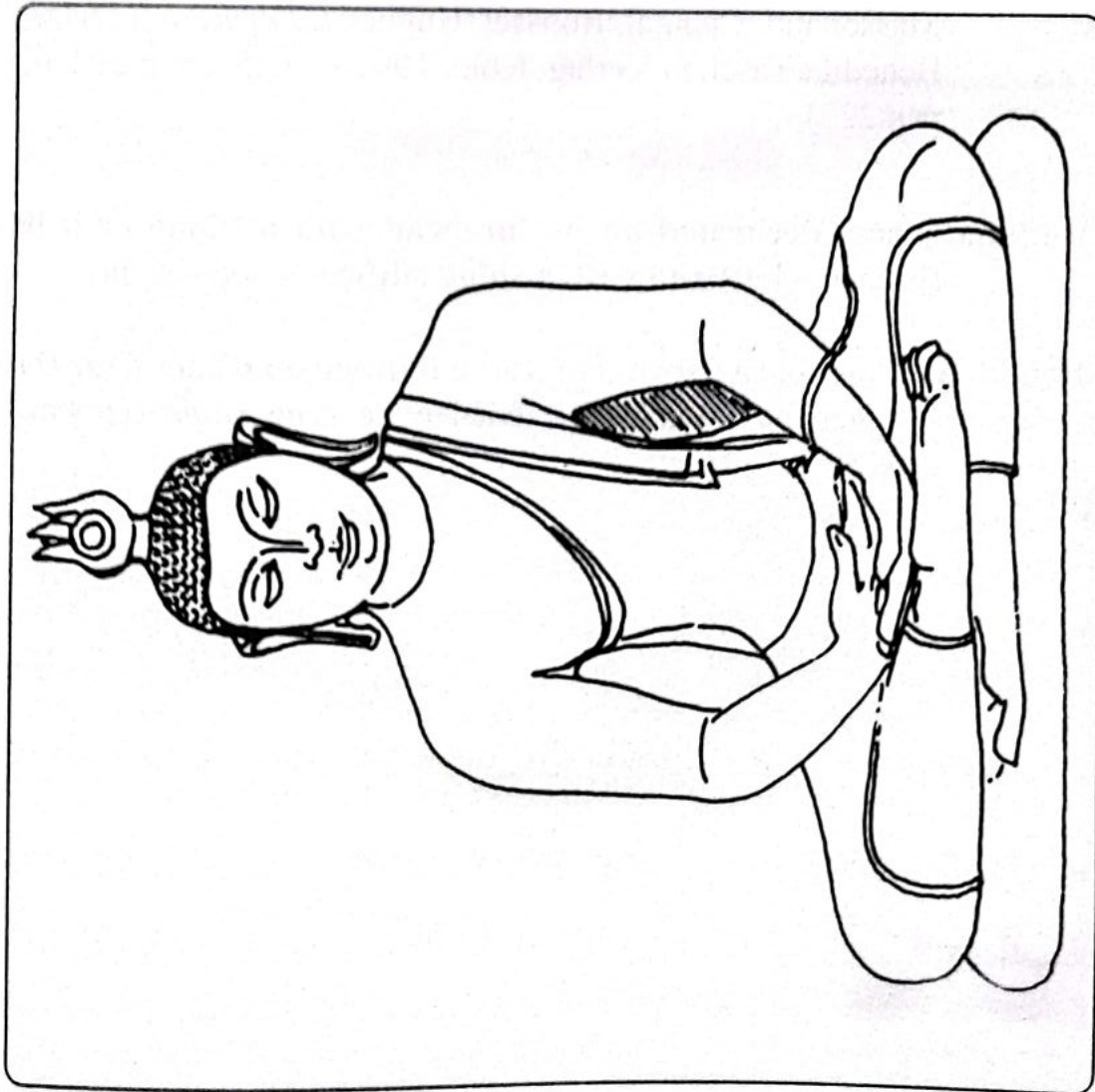


FIG. 44

Buddha (Laos) împodobit în creștet cu o flacără sau cu o floare (bronz – stânga) și cu un edificiu de tip *stūpa* (lemn – dreapta).

(Auboyer, Jeannine, Beurdeley, Michel, Boisselier, Jean, Massonaud, Chantal, Rousset, Huguette, *Forms and Styles Asia*, Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1994 – Fig.57, pag.222, Fig.61, pag.223)

Buddha (Laos) decorated on its forehead with a flame or a flower (bronze – left) and with a *stūpa* edifice (wood – right).

Bouddha (Laos) paré sur la tête d'une flamme ou d'une fleur (bronze – à gauche) et avec un édifice de type *stūpa* (en bois – à droite).



FIG. 45

Śiva cu atributele sale, tridentul și șarpele, conform tradițiilor din nordul Indiei (pe frunte este figurat „ochiul” ce-i poartă numele – stânga). **Figură antropomorfă** numită „Zeitate cu coarne”, găsită pe o pecete de la Mohenjo-daro (mileniul III î.Chr. – dreapta).

(*L' Art en Inde*, Sivaramamurti, C., Okada, Amina, Zéphir, Thierry, Ed. Citadelles & Mazenod, Paris, 1999 – fig.287, pag.179,565. Singh, Madanjeet, *The Sun, symbol of power and life*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1993)

Śiva with its attributes, the trident and the snake, according to the traditions from the north of India (on its forehead it is placed the “eye” that bears its name – left). **Anthropomorphosis figure** called “Deity with horns”, found on a Mohenjo-daro seal (millennium III B.C. – right).

Śiva avec ses attributs, le trident et le serpent, conformément aux traditions du nord de l'Inde (sur le front est figuré «l'œil» qui porte son nom – à gauche). **Figure anthropomorphe** nommée «La Déesse aux cornes» trouvée sur un sceau de Mohenjo-daro (le III-ème millénaire avant Christ – à droite).



FIG. 46

Idoli feminini (marmură) din Insulele Ciclade, cu picioarele și mâinile strâns unite. În stânga figurină aparținând varietății Chalandriani, din faza Syros târziu (2500-2300 î.Chr.). În dreapta statueta de cult (1,40 m înălțime) ce o întruchipează probabil pe Marea Zeiță, învăluită în mister.
 (Foto: S. Buliga; Muzeul de Artă Cicladică din Atena)

Feminine Idols (marble) from the Cycladic Isles, with legs and arms tightly close. On the left figurine belonging to the Chalandriani variety, from late Syros (2500-2300 B.C.). Cult statue on the right (height: 1,40 m) probably representing The Great Goddess, bedight in mystery.

Idoles féminines (marbre) des Iles Cyclades, les mains et les pieds étroitement unis. À gauche figurine appartenant à la variété Chalandriani, de la phase Syros tardif (2500-2300 a.Chr.). À droite statuette de culte (1,40 mètres de hauteur) qui représente probablement La Grande Déesse, enveloppée de mystère.

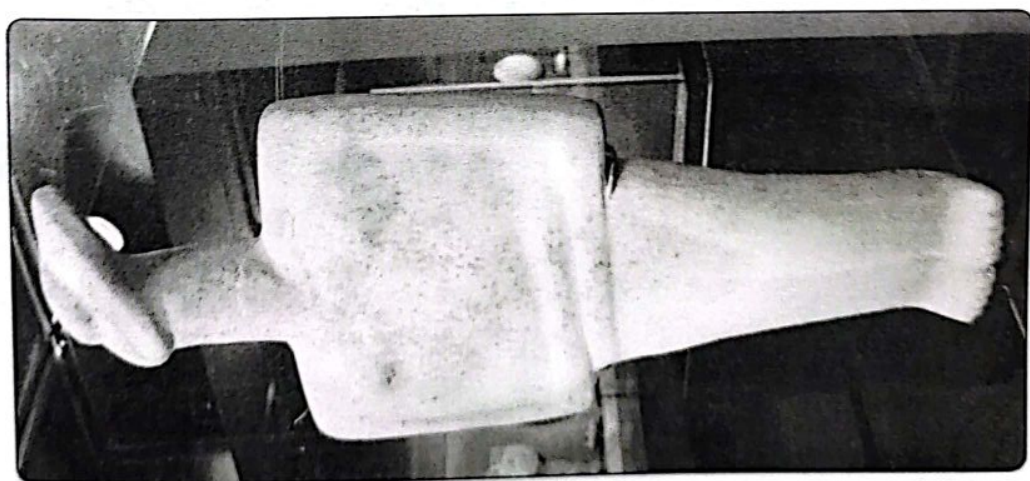
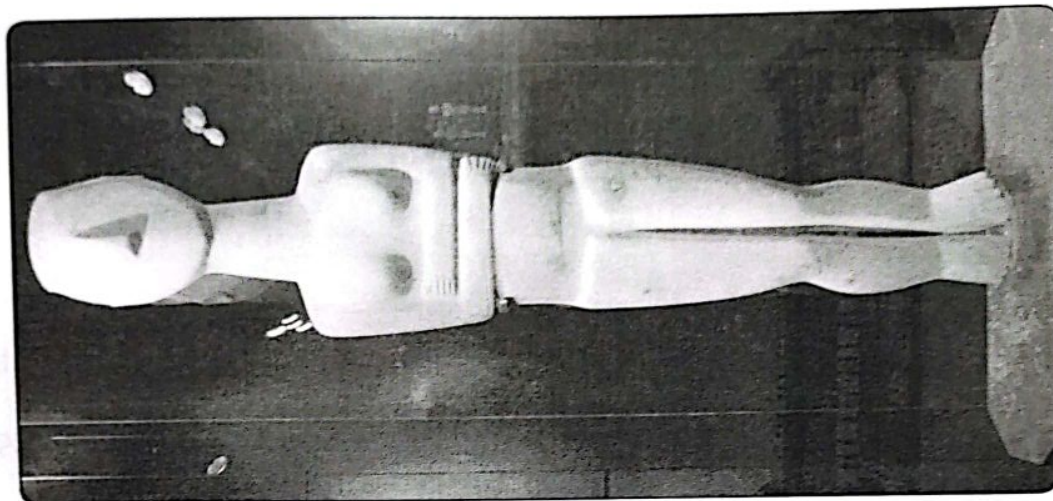


FIG. 47

***Măiastra* (Constantin Brâncuși, 1915, marmură albă, Philadelphia Museum of Art).**

(*Brancusi*, Monsel, Philippe, Ed. cercle d'Art, Paris, 1997, fig.18, pag.18)

***Măiastra* (Constantin Brancusi, 1915, white marble, Philadelphia Museum of Art).**

***Măiastra* (Constantin Brancusi, 1915, marbre blanc, Philadelphia Museum of Art).**

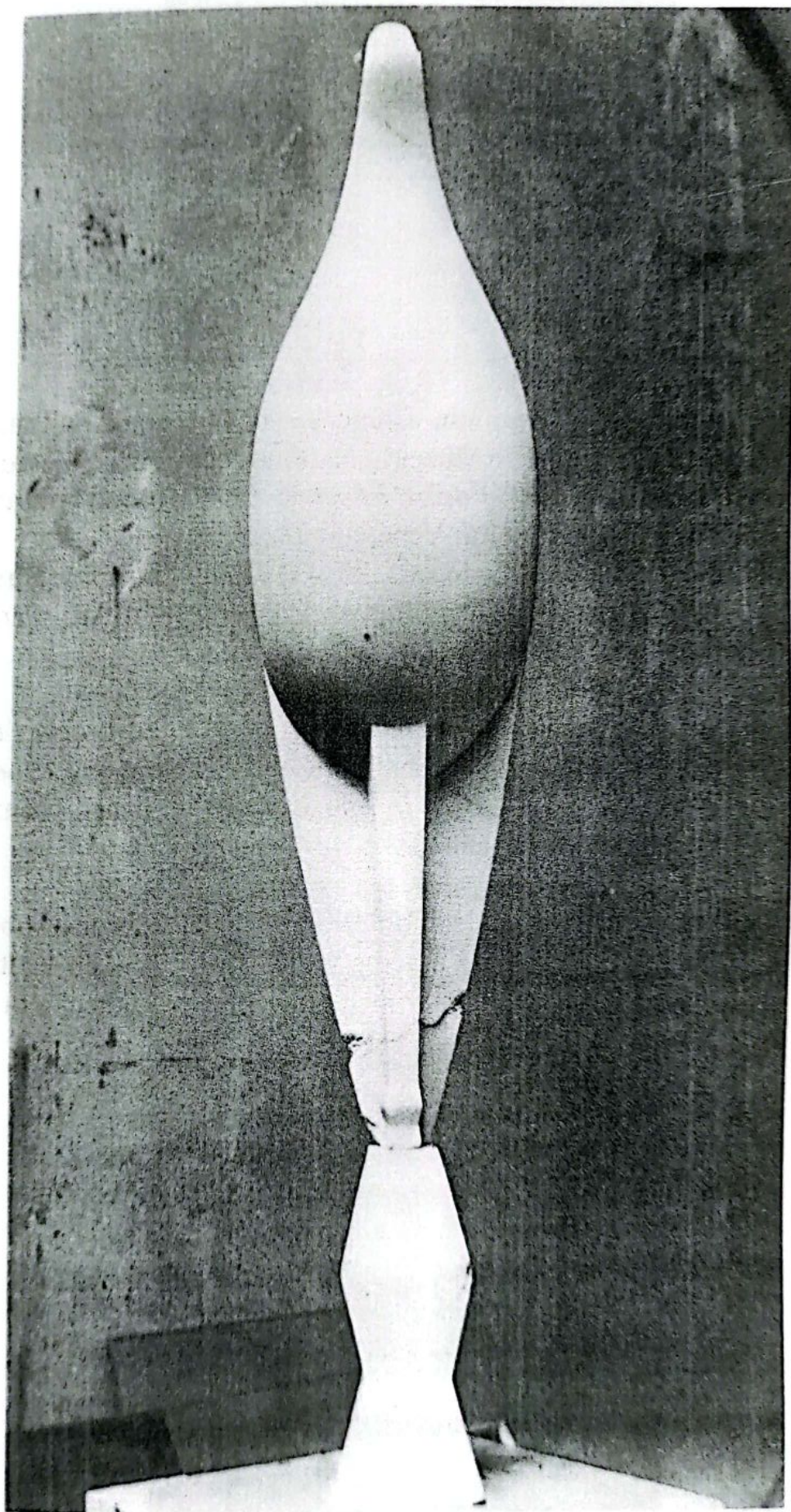


FIG. 48

Pasăre în spațiu, (Constantin Brâncuși, 1927, bronz polisat, colecția Simon Spierer, Muzeul Național de Artă Contemporană, București – sus). ***Pasăre în spațiu*** (1930, bronz polisat, Muzeul Peggy Guggenheim, Veneția – jos).
(Pentru fotografia de sus: Sorin Buliga. Pentru fotografia de jos: *Brancusi*, Monsel, Philippe, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1997, fig.16, pag.16)

Bird in Space (Constantin Brancusi, 1927, polished bronze, collection Simon Spierer, National Museum of Contemporaneous Art, Bucharest – up), ***Bird in Space*** (1930, polished bronze, Peggy Guggenheim Museum, Venice – down).

Oiseau dans l'espace (Constantin Brancusi, 1927, bronze poli, Musée National de l'Art Contemporain, Bucarest – en haut). ***Oiseau dans l'espace*** (1930, bronze poli, Peggy Guggenheim Museum, Venice – en bas).



FIG. 49

Reconstituirea Templului Eliberării (V. G. Paleolog).

(Paleolog, V. G., *Brâncuși – Brâncuși*, vol. I, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976 – fig.63, pag.128).

Deliverance Temple reconstruction (V. G. Paleolog).

La reconstitution du Temple de la Libération (V. G. Paleolog).

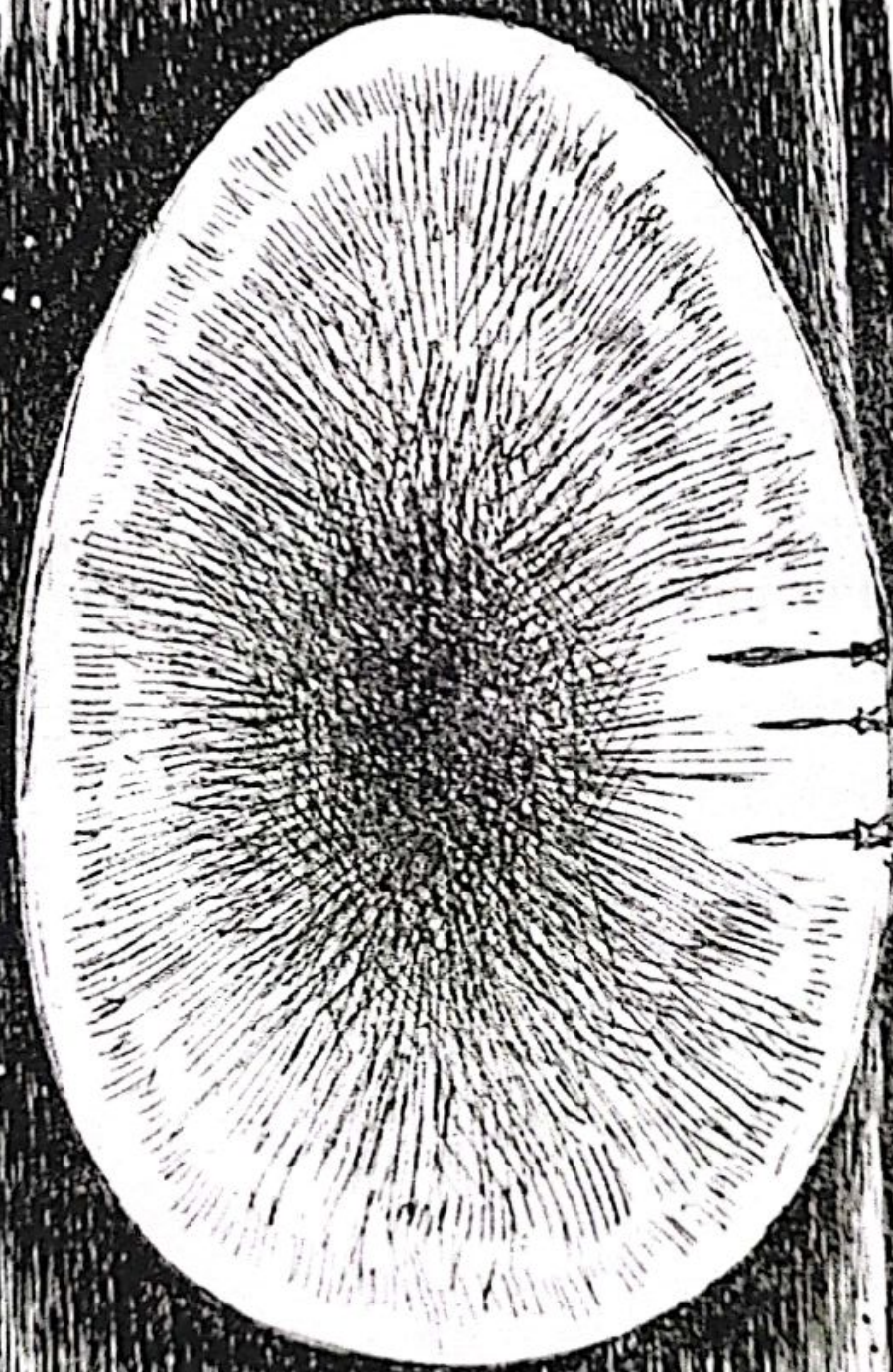


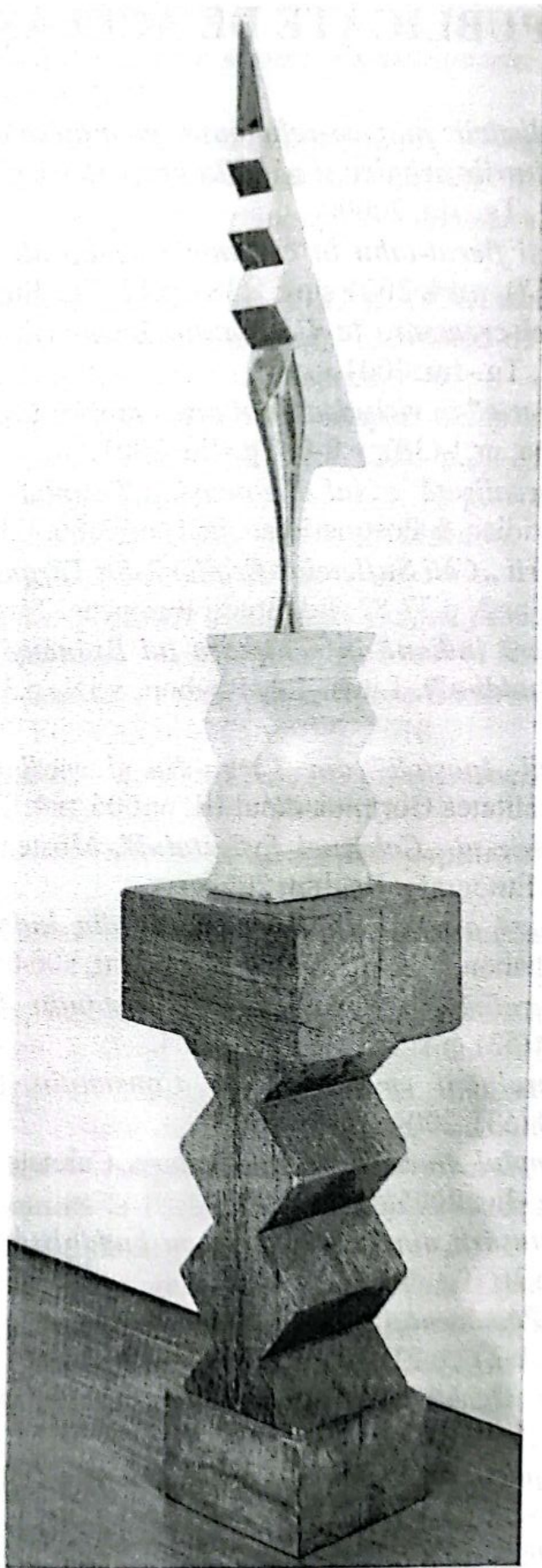
FIG. 50

Cocoșul (Constantin Brâncuși, 1935, bronz polisat. Centrul Georges Pompidou, Paris).

(*Brancusi*, Monsel, Philippe, Ed. cercle d'Art, Paris, 1997, fig.19, pag.19)

Cocoșul (Constantin Brancusi, 1935, polished bronze. Centre Georges Pompidou, Paris).

Cocoșul (Constantin Brancusi, 1935, bronze poli. Centre Georges Pompidou, Paris).



LUCRĂRI PUBLICATE DE ACELAȘI AUTOR

1. *Evoluția simbolisticii magico-religioase a mineralelor, metalelor și rocilor, de la culturile arhaice și până în prezent*, Caietele Columna, nr.2-3 (35-36), p.8,22, Tg.-Jiu, 2000.
2. *Magia fierului și fierul-tabu în credințele oculte ale omenirii*, Caietele Columna, nr.4 (37), p.14, 2001 și nr.1(38), p.12, Tg.-Jiu, 2001.
3. *Sursele filosofiei creatoare la Constantin Brâncuși*, Caietele Columna, nr.4 (37), p.9-12, Tg.-Jiu, 2001.
4. *„Spiritu” și „Materie” în viziunea unui artist mistic: Constantin Brâncuși*, Caietele Columna, nr.1 (38), p.8-9, Tg.-Jiu, 2001.
5. *Capodopera nerealizată a lui Brâncuși: „Templul Descătușării” din Indore*, Antemeridian & Postmeridian, nr.1, p.73-80, Ed. Clusium, 2001.
6. *Istoricul realizării „Căii Sufletelor Eroilor” din Târgu-Jiu*, Antemeridian & Postmeridian, nr.2, p.77-82, Ed. Studii Europene, Târgu-Jiu, 2002.
7. *Simbolistică sacră indiană în sculptura lui Brâncuși „Regele Regilor” („Spiritul lui Buddha”)*, Litua, Ed. Rhabon, v.IX, p.333-363, Târgu-Jiu, 2002.
8. *Biserica „Sfinții Apostoli” din Târgu-Jiu și credința ortodoxă a lui Brâncuși*, Actualitatea Gorjului, Anul III, nr.606, p.4, Târgu-Jiu, 2002.
9. *Simbolismul mitic al „Coloanei Infinitului”*, Moșteniri culturale, p.93-101, Muzeul de Etnografie Reghin, 2002.
10. *Simbolistica sacră a „Templului eliberării” din Indore*, Litua, studii și cercetări, Ed. Rhabon, v.X, p.239-264, Târgu-Jiu, 2004.
11. *Filosofia naturalității strămoșești la Constantin Brâncuși*, Curierul Primăriei, nr.10 (53), p.1-2, Târgu-Jiu, 2004.
12. *Filosofia naturalității strămoșești la Constantin Brâncuși*, Curierul Primăriei, nr.10 (53), 2004, Târgu-Jiu.
13. *Inițiere în Templul descătușării din Indore*, Caietele Columna, nr.4 (an X), p.11-12, Tg.-Jiu, 2005.
14. *Templul descătușării din Indore și stupa buddhistă*, Caietele Columna, nr.2-3 (an X), p.36, Tg.-Jiu, 2005.
15. *„Cumințenia Pământului” sau întoarcerea la origini*, Rev. Brâncuși (serie nouă), nr.1-2 (21-22), p.33-48, Târgu-Jiu, 2005.
16. *Desacralizarea Occidentului de la Renaștere și până astăzi*, Portal Măiastra, nr. 2 (6), p. 20, Tg.-Jiu, 2006.
17. *Simbolismul apei din Templul eliberării*, Caietele Columna, nr.1 (an XI), p.17, 2006, Tg.-Jiu.
18. *Simbolismul păsărilor brâncușiene din „Templul Eliberării”*, Portal Măiastra, nr.1(5)/anul II, p.41, Târgu-Jiu, 2006.

19. *Portretul lui Socrate în dialogurile lui Platon*, Caietele Columna, nr.51/3 (an XI), p.18,19, Târgu-Jiu, 2007.
20. *Templul Eliberării din Indore și simbolismul soarelui*, Caietele Columna, nr.3, p.12, Târgu-Jiu, 2007.
21. *Theoria*, Caietele Columna, nr.52/4 (an XI), p.17, Târgu-Jiu, 2007.
22. *Influența gândirii indiene asupra lui Lucian Blaga și Constantin Brâncuși*. Scriitori în țara lui Brâncuși, Ed. Măiastra, p.169-175, Târgu-Jiu, 2007.
23. *Pictura italiană din secolele XVI, XVII și XVIII, din colecția Muzeului de Artă Craiova* (lucrare de masterat), Facultatea de istorie și filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, 2007.
24. *Influența lui Constantin Brâncuși asupra sculpturii moderne*, Rev. Brâncuși (serie nouă), anul VIII, nr.4 (24), p.23-27, Târgu-Jiu, 2007; Gorjul literar, nr.XI, Ed. Măiastra, p.185-194, Târgu-Jiu, 2008.
25. *Cauzele crizei iconoclaste din imperiul bizantin*, Caietele Columna, nr.54/2 (an XII), p.35, Târgu-Jiu, 2008.
26. *Influența tradițiilor populare românești asupra filosofiei și religiozității lui Constantin Brâncuși*, Curierul Primăriei, nr.9 (112), 2009, Târgu-Jiu.
27. *Influențele artei populare românești în opera lui Brâncuși*, Gorjul literar, nr.12, p.265-275, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu, 2010.
28. *Constantin Brâncuși – un artist modern independent*, Curierul primăriei, Nr.1 (116)/2010, Târgu-Jiu.
29. *Motivul Coloanei Infinită în ornamentica populară românească*, Rev. Polemika, nr.188, 2010, Târgu-Jiu.
30. *Mobilierul țărănesc din atelierul lui Constantin Brâncuși*, Rev. Polemika, nr.190, 2010, Târgu-Jiu.
31. *CARTE: Glume la... Masa Tăcerii*, Ed. Măiastra, Târgu-Jiu, 2008 (semnată împreună cu Grig. M. Doboreanu și Dumitru Dănău și lansată la Simpozionul național „70 de ani de la inaugurarea Ansamblului Monumental Calea eroilor din Târgu-Jiu”, pe 27 octombrie 2008).
32. *CARTE: Brâncuși – religiozitate, filosofie și artă*, Ed. Universitaria, Craiova, 2008 (lansată la Paris, pe 16 martie 2008, la Salonul cărții și la Biserica Ortodoxă Română)
33. *CARTE: Simbolică sacră în opera lui Constantin Brâncuși. Cumințenia pământului, Regele regilor (Spiritul lui Buddha), Templul din Indore*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009 (lansată la Paris, pe 17 martie 2009, la Salonul cărții și la Biserica Ortodoxă Română).



Cartea „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși are ca scop principal explicarea concepțiilor filosofice ale sculptorului privind existența „spiritului” și a raportului pe care el îl stabilește cu materia. În vederea realizării acestui deziderat a trebuit clarificată mai întâi viziunea generală, filosofică și religioasă a artistului despre viață, lume și artă.

Sorin Lory Buliga

Lucrarea se prezintă ca o reușită estetică-filosofică în cuprinsul interpretărilor despre opera sculpturală brâncușiană. La peste o jumătate de secol de la trecerea în eternitate a lui Brâncuși a sosit totuși vremea ca și-n orizont autohton să apară lucrări compatibile și comparabile cu cele publicate în Statele Unite și în Franța. Sorin Buliga s-a dovedit a fi un autor încadrabil în această prestigioasă companie de critici, istorici ai artelor plastice și de esteticieni. Nu este puțin lucru și tocmai de aceea semnalăm cu bucurie acest-nou volum dedicat genialului gorcean.

Prof. univ. dr. Vasile Morar

Cartea este o reușită cu totul și cu totul remarcabilă. Domnul Sorin Buliga se aplică mai tuturor-marilor creații ale artistului pe care le „citește” filosofic, fără a supralicita, ceea ce ar fi tot una cu trimiterea în derizoriu. Subliniez această latură de primă însemnătate. El se ferește să facă din statuara lui Brâncuși un fel de tratat de metafizică. Dacă ar fi redus la aceasta, autorul ar fi pierdut pariul cu el însuși. Or, acesta este câștigat prin aceea că Brâncuși este văzut ca un creator care, așa fiind, are și o viziune a lumii create.

Prof. univ. dr. Gheorghe Vlăduțescu

Cunoscând mai îndeaproape activitatea domnului Sorin Buliga, de mai mulți ani, nu ezit să apreciez că domnia sa se află într-un temeinic și riguros proces de formare a unui specialist cu prestanță în exegeza operei brâncușiene, ce are și o consistentă activitate publicistică. Îmi îngădui să fac această apreciere nu numai pe baza cărții de față, de reală valoare, ci și dintr-un alt motiv. Domnul Sorin Buliga în calitate de conducător al *Centrului de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși”* din Târgu-Jiu (singura instituție din țară specializată în aprofundarea și propagarea creației brâncușiene) și editând și o frumoasă și consistentă revistă intitulată „Brâncuși”, face constante și meritorii eforturi de a întreține o atmosferă spirituală, deopotrivă riguroasă și elevată în jurul operei genialului sculptor.

Dr. Grigore Smeu

Cartea domnului Sorin Lory Buliga se atașează drept-o contribuție de luat în seamă la cunoașterea fenomenului Brâncuși. Aici, cu scrupul profesional și cu pasiune, ni se restituie nuanțat sub formă de hartă și de portret omul și opera Constantin Brâncuși, ale căror componente sub formă de decupaje sunt puse în lumină cu o tehnică bine gândită. Consider că numai concluziile de-ar fi fost, atât de sistematic elaborate și conținând constatări și judecăți de valoare întemeiate pe o pătrundere specializată a operei și omului Brâncuși, ele ar fi dat seama de excelența stăpânire și expunere înalt intelectuală a unui material vast, ale unei-firi, investigatoare.

Prof. univ. dr. Gheorghe Ceaușu

ISBN 978-6-06-803150-7



ISBN: 978-6-06-8031507